

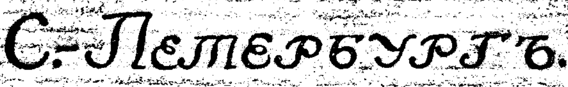
МЕЛОСЪ

КНИГИ о МУЗЫКѢ

Подъ редакціей Игоря Глѣбова
и П. П. Сувчинскаго.

КНИГА ПЕРВАЯ.

С.-Петербургъ.
1917.



РИТМЪ.

Введеніе.

Настоящую статью я посвящаю вопросу о выясненіи содержанія термина и понятія художественнаго Ритма. Этотъ терминъ чрезвычайно часто употребляется во всѣхъ построеніяхъ, имѣющихъ то или иное отношеніе къ эстетикѣ, тѣмъ не менѣе, приходится признать, что подлинное его содержаніе остается неопредѣленнымъ. Этому термину придается то чрезмѣрно широкое, то чрезмѣрно узкое значеніе; въ связи съ этимъ и выводы, касающіеся ритма, оказываются столь же неопредѣленными и расплывчатыми. Явленіе это не единичное въ сферѣ эстетики, которая вообще имѣетъ склонность оперировать съ туманными терминами, не заручившись, раньше ихъ употребленія, условіемъ относительно ихъ содержанія. Одной изъ цѣлей настоящаго изслѣдованія я ставлю именно точное установленіе содержанія терминовъ, съ которыми придется далѣе имѣть дѣло. На опредѣленіяхъ зиждется зданіе всякой науки, и если эстетика желаетъ быть наукой, а не какимъ-то параллельнымъ искусству явленіемъ, оперирующимъ полунаучнымъ, полухудожественнымъ методомъ, наполовину аналитическимъ, наполовину интуитивнымъ,—то она должна послѣдовать этому же принципу. До сихъ поръ, къ сожалѣнію, въ сферѣ эстетики наблюдалось именно это явленіе: эстетика оказывалась не аппаратомъ, контролирующимъ силою научнаго анализа положеніе дѣлъ въ области искусства (конечно, въ предѣлахъ доступной этому анализу сферы), а блѣднымъ его отраженіемъ, которое слѣдовало за искусствомъ въ его «личныхъ» изгибахъ и повторяло на жалкомъ и часто невыразительномъ языкѣ нехудожественныхъ словъ то, что уже властно и ярко говорено было самимъ искусствомъ, въ óбразахъ творчества. Полуискусство, полунаука, или плохое искусство, возжелавшее стать наукою, смѣшавшее въ своихъ методахъ частичное приложеніе художественной интуиціи съ такимъ же частичнымъ приложеніемъ аналитическаго метода—она въ равной мѣрѣ унижала и науку и искусство, являясь какимъ-то параллельнымъ, ненужнымъ, и неинтереснымъ придаткомъ, который никого ни къ чему не обязывалъ и никому ничего не доказывалъ.

«Условиться» въ опредѣленіяхъ, связать однозначнымъ соотвѣтствіемъ символы опредѣленныхъ словъ съ извѣстнымъ комплексомъ устойчивыхъ идей—вотъ то, съ чего наука начинается. Давая въ настоящей статьѣ опредѣленіе художественнаго ритма, я тѣмъ самымъ «условливаюсь» въ содержаніи этого термина. Конечно, мое опредѣленіе я не могу считать обязательнымъ для кого бы то ни было: это есть только то содержаніе этого термина, къ которому я самъ себя обязываю въ настоящей и послѣдующихъ работахъ, въ цѣляхъ оріентировки и удобства. У насъ любятъ спорить о терминахъ, забывая, что важно не звукопослѣдованіе, фиксированное въ словѣ, а содержаніе изображаемаго этимъ звукопослѣдованіемъ комплекса идей. То, что я наименовалъ уже имѣющимся терминомъ «ритма», можно было бы называть какъ угодно, какимъ-нибудь новымъ терминомъ, и прежній терминъ я сохраняю только ради удобства, такъ какъ вижу, что содержаніе этого понятія для меня близко къ тому, что уже многіе и многократно разумѣли подъ ритмомъ, хотя не давали этому исчерпывающихъ опредѣленій. Поэтому заранѣе считаю терминологическую полемику не имѣющей базы.

Хочу еще оговориться относительно того, что, быть можетъ, многіе обвинятъ эту статью и все мое построеніе въ чрезмѣрно «позитивистической» окраскѣ. Заранѣе поэтому говорю, что въ области научной дисциплины считаю немыслимой никакую иную «окраску», кромѣ аналитикодедуктивной. Нисколько не отрицая примата интуиціи въ дѣлѣ постиженія фактовъ искусства (и даже вообще въ дѣлѣ всего познанія), я считаю долгомъ выдѣлить все «интуитивное» за предѣлы науки и потому нашего вопроса. Аналитическій методъ имѣетъ свою сферу примѣненія—эта сфера ограничена, и границы ея должны быть опредѣлены, но внутри нихъ только этотъ методъ создаетъ науку. Въ настоящей статьѣ я нимало не задавался цѣлью «создавать» науку о ритмѣ, а только хотѣлъ установить понятіе, указать содержаніе термина, опираясь на факты эстетической эмпирики.

Опредѣленіе ритма.

Было бы довольно безплоднымъ занятіемъ перечислять всевозможныя опредѣленія и «объясненія» ритма. Чтобы очертить картину разнообразія понятій, включавшихся въ это слово, достаточно указать, что съ одной стороны Ритмъ являлся какъ простое служебное понятіе музыкальной и поэтической техники (схемы чередованій звукопослѣдованій разной длительности и силы), а съ другой стороны онъ выходилъ не только изъ рамокъ временныхъ искусствъ (музыки

поэзіи и танца), но даже вообще изъ сферы искусства, становясь понятіемъ метафизическимъ и съ космогоническими тенденціями. Между этими полюсами умѣщались всѣ остальныя опредѣленія ритма.

Въ самомъ узкомъ опредѣленіи ритмъ являлся именно какъ схема звукопослѣдованій разной длительности. Типовъ такихъ звукопослѣдованій существуетъ безчисленное множество, ибо даже два звука разной длительности допускаютъ уже «безконечность второго порядка» комбинацій. Тѣмъ не менѣе въ младенческомъ состояніи науки объ искусствѣ были совершены попытки фиксировать словесными символами нѣкоторыя изъ наиболѣе простыхъ комбинацій звуковыхъ длительностей, которыя чаще встрѣчались. Сюда относятся всѣ эти наименованія, какъ «ямбы», «трохеи», «анапесты» и проч. въ поэзіи,— тріоли, квинтоли и проч. въ музыкѣ.

Въ то время какъ одни подъ титуломъ «ритма» разумѣли только что описанныя схемы звукопослѣдованій во времени, схемы длительностей, другіе подъ ритмомъ разумѣли схемы «динамическихъ» звукопослѣдованій, схемы сопоставленія звуковъ по ихъ силѣ (ударности). Опять таки въ эмбріональный періодъ художественнаго сознанія, самыя понятія «силы» и «длительности» мало различались, чему способствовало то, что сферою примѣненія всей этой путанной и сбивчивой терминологіи была поэзія, въ которой какъ разъ динамизмъ и длительность соприкасаются (ударные звуки въ рѣчи иногда являются болѣе длительными и обратно). Иные выдѣляли схемы динамическихъ звукопослѣдованій въ особую область метрики, которая такимъ образомъ являлась вѣдающей динамизмъ, въ то время какъ ритмика вѣдала длительности. Но и тутъ не было «достигнуто соглашеніе» и сферы метрики и ритмики перепутались, чему очень способствовало то, что терминологія у нихъ оказалась фатальнымъ образомъ одна и таже (тѣ же «анапесты» и «ямбы»), что происходило, какъ я уже говорилъ, отъ малой сознательности къ различенію звуковъ по длительности и по силѣ (ударные звуки мѣшались съ длинными, а краткіе со слабыми). Сюда прибавилось еще одно осложненіе. Дѣло въ томъ, что звуки кромѣ длительности и силы имѣютъ еще высоту. Понятіе «высотности» въ звукѣ рѣчи въ младенческій періодъ искусства было также мало дифференцированнымъ, какъ и понятія длительности и силы. Вѣрнѣе сказать, что попросту всѣ эти три понятія спутывались. Есть вѣроятное предположеніе, что въ эллинскомъ языкѣ различались звуки и по ихъ «высотности», какъ различались они до извѣстной степени и по долготѣ и по ударности, но это различіе не было осознано до конца. «Музыкальный элементъ» въ эллинской поэзіи видимо игралъ бо́льшую роль, чѣмъ въ современной, въ смыслѣ того, что «звучность» произношенія была опредѣленнѣе.

Во всѣхъ этихъ терминологическихъ попыткахъ изъ области ритмики, метрики и высотности надо видѣть ничто иное, какъ эмбріоны записи звуковъ поэтической рѣчи, записи длительностей, динамизма и высотности (интонацій). За неимѣніемъ иныхъ средствъ записи и эти могли играть извѣстную роль, какъ аппаратъ «фиксирующій» въ символѣ художественную мысль, которая включала въ себя не только «смыслъ» поэтическаго произведенія, но и его музыкальную сторону, его чисто «звуковое» содержаніе.

Въ области музыки эти термины быстро исчезли, и сферы динамизма, длительности и высотности размежевались. Однимъ изъ поводовъ къ этому было относительно-мощное развитіе записи звуковъ, того «фиксирующаго» художественную мысль аппарата, которому музыкальное искусство и обязано своимъ могучимъ развитіемъ. Система нотныхъ знаковъ при всемъ ея кажущемся несовершенствѣ, настолько превышаетъ по совершенству аппаратъ записи, существующій въ поэзіи, что одно ея появленіе сдѣлало ненужными всѣ эти терминологическія ухищренія. Многообразіе возможныхъ схемъ длительностей, высотностей и динамики звуковъ въ ихъ безчисленныхъ сопоставленіяхъ не поддается никакой терминологіи: только одна система точной записи можетъ справиться съ этой задачей. Пока подобіе ея существуетъ только въ музыкѣ.

Изъ этого, самаго «узкаго» понятія ритма, можно выдѣлить нѣкоторую идею ритма, какъ періодичности этихъ первичныхъ схемъ. Въ сущности именно идея ритма, какъ «періодичности», является наиболѣе, если такъ можно выразиться, «тривіальной», наиболѣе распространенной въ широкихъ массахъ. Обычно называютъ «ритмичными» явленія періодически расположенныя во времени (ритмическіе удары, ритмъ маятника, «ритмично играетъ» про того человѣка, который мало отступаетъ отъ метронома и т. п.). Въ узкомъ опредѣленіи ритмъ является, какъ періодичность схемъ длительностей, а метръ, какъ періодичность схемъ ударностей. Для послѣдованій періодическихъ схемъ высотностей особого термина не оказалось, (если не считать чисто музыкальныхъ терминовъ («мелодическая секвенція» или «мотивъ», въ символѣ котораго, впрочемъ, мало содержится идея «періодичности»).

Болѣе широкое опредѣленіе Ритма заключалось въ квалификаціи Ритма, какъ «временной упорядоченности» явленій. Это опредѣленіе включало въ себя идею періодичности, какъ частный случай. Типъ упорядоченности этимъ опредѣленіемъ уже не предрѣшался, это могла быть упорядоченность вовсе не «періодическая», а какая-либо иная. Сюда входили упорядоченности звуковъ въ ихъ силѣ, и въ ихъ долготѣ, и въ ихъ высотѣ; входили и еще болѣе сложныя схемы упорядоченностей: симметрія частей цѣлаго, какъ одинъ изъ

мыслимыхъ типовъ упорядоченностей. Всякое сопоставленіе аналогичнаго въ искусствѣ, являя въ себѣ элементы извѣстнаго «упорядоченія», входило въ это опредѣленіе «ритмическаго». Такимъ образомъ ритмъ въ этомъ опредѣленіи включалъ въ себя не только «ритмику», «метрику» въ предыдущемъ значеніи этихъ словъ, но и всю структуру поэтическихъ и музыкальныхъ «формъ»,—то, что именуется «архитектоникой» произведеній.

Въ своихъ предыдущихъ статьяхъ я обычно базировался на этомъ опредѣленіи ритма. Такъ какъ въ немъ понятія ритма и формы стушевываются, и «ритмъ» въ обычномъ тривіальномъ значеніи, какъ простая періодичность, является только первичнымъ элементомъ ритма вообще, то я предпочиталъ терминъ «ритмоформа», какъ понятіе синтезирующее и ритмъ въ обычномъ смыслѣ и форму. Ритмоформы такимъ образомъ можно раздѣлять на разные «порядки»,—отъ «элементовъ» или ритмическихъ «ячеекъ», которыми являются примитивныя сопоставленія во времени звуковъ, до архитектоники цѣлаго. Ритмоформами «высшихъ порядковъ» являются такимъ образомъ тѣ ритмоформы, которыя получены отъ сопоставленія ритмоформъ низшаго порядка. Какъ видно будетъ изъ дальнѣйшаго, это опредѣленіе ритма все же, не является вполнѣ удовлетворительнымъ, такъ какъ, съ одной стороны, оказывается слишкомъ широкимъ, съ другой, слишкомъ узкимъ, не включая въ себя рядъ явленій, которыя желательно ввести въ одну родовую категорію съ ритмомъ, и напротивъ, включая въ себя явленія, которыя явно выступаютъ изъ сферы художественнаго. Но терминъ «ритмоформа» весьма удобенъ для указанія цѣлаго ряда проявленій ритма, въ особенности тѣхъ, въ которыхъ при явномъ присутствіи элементовъ упорядоченности мы не наблюдаемъ факта періодичности, въ смыслѣ многократнаго повторенія.

Данное содержаніе понятія Ритма не можетъ быть признано вполнѣ удовлетворительнымъ, ибо оно всецѣло пребываетъ въ сферѣ «временныхъ искусствъ» не простираясь въ искусства внѣвременныя. Но очевидная аналогія между той и другой группой-искусствъ должна была вызвать къ жизни идею Ритма и въ искусствахъ внѣвременныхъ. Это такъ и случилось, со временемъ и «идея пространственнаго Ритма» появилась сначала въ видѣ нѣкоторой «метафоры», а послѣ уже и какъ самодовлѣющее понятіе. Между тѣмъ, вообще, всякая метафоричность въ наукѣ является въ высокой степени неумѣстной, какъ свойство затрудняющее точность и ясность построеній и спутывающее понятія. Эта метафоричность есть одно изъ тѣхъ «отверстій», чрезъ которыя просачивается въ эстетику элементъ «искусства», какъ метода. Поэтому изъ этой метафоры необходимо выдѣлить органическую часть, которая дѣйствительно «можетъ быть» включена въ понятіе ритма. Эта часть есть идея «упорядоченности» явленій вообще, не только временныхъ, но и пространственныхъ и протекающихъ во всѣхъ остальныхъ измѣреніяхъ даннаго искусства и искусства вообще. Является мысль квалифицировать Ритмъ, какъ вообще упорядоченность явленій, въ какихъ бы планахъ они не протекали. Но не трудно видѣть, что тогда опредѣленіе Ритма явится чрезмѣрно

и неоправданно широкимъ и совершенно выйдетъ изъ области искусства. Идея закономѣрности есть уже идея внѣэстетическая, а наша цѣль выработать понятіе «художественнаго» Ритма. Достаточно ясно, что далеко не всякая «закономѣрность» и «упорядоченность» являются фактами художественными. Однообразное повтореніе чего угодно есть явленіе чрезвычайно упорядоченное, но антихудожественное. Отъ этихъ явленій надо отмежеваться, давая строгое опредѣленіе, ибо цѣль статьи есть выясненіе содержанія понятія художественный Ритмъ.

Для базировки опредѣленія придется анализировать нѣкоторыя основныя явленія изъ области искусства и попытаться въ нихъ разобраться, чтобы выдѣлить изъ нихъ то, что можетъ быть обобщено въ понятіе художественнаго Ритма. Для этого необходимо обратиться къ изученію первичныхъ элементовъ, изъ которыхъ слагается цѣлое художественнаго воспріятія. Надо анализировать это послѣднее на своего рода эстетическіе атомы или молекулы. Тутъ придется установить сначала извѣстную служебную терминологію художественныхъ явленій и условиться въ ея употребленіи. Заранѣе оговариваюсь, что всѣ эти послѣдующіе термины будутъ мною употребляться только въ томъ смыслѣ, какъ это слѣдуетъ изъ имѣющаго быть даннымъ опредѣленія, что эти опредѣленія являются обязательными для настоящей работы, и наоборотъ, всѣ иныя опредѣленія тѣхъ же (что можетъ статься) терминовъ для данной работы не являются обязательными, и потому ихъ содержаніе можетъ оказаться не имѣющимъ ничего общаго съ тѣмъ, что подъ этими терминами разумѣлось въ данной статьѣ.

Оговариваюсь и относительно того, что имѣю въ виду не только явленія музыкальной области или съ нею соприкасающіяся, но вообще явленія искусства, такъ что, кромѣ тѣхъ случаевъ, гдѣ это спеціально оговорено, выводы статьи будутъ имѣть мѣсто относительно всѣхъ областей искусства.

Эстетическіе элементы и потенціалы.

Во всякій данный моментъ самоощущеніе человѣка есть функція внѣшнихъ впечатлѣній, проникающихъ въ него посредствомъ его органовъ чувствъ,—впечатлѣній, какъ текущихъ, такъ и прошедшихъ, которыя сохраняются въ сознаніи посредствомъ памяти. Содержаніе этого самоощущенія складывается изъ ощущеній органовъ чувствъ, получающихъ извѣстныя впечатлѣнія, плюсъ общее самочувствіе всѣхъ остальныхъ внутреннихъ органовъ (напр. ощущеніе дыханія, кровообращенія, и проч. въ очень большомъ количествѣ).

Каждое новое внѣшнее явленіе такъ или иначе измѣняетъ

состояніе этого самоощущенія: съ одной стороны, оно даетъ новыя ощущенія органамъ чувствъ; съ другой стороны, эти новыя ощущенія соотвѣтствующимъ образомъ мѣняютъ и самоощущеніе иныхъ внутреннихъ органовъ. Измѣненіе самоощущенія есть функція внѣшняго явленія. Это измѣненіе или «дифференціалъ» самоощущенія, вызываемый внѣшнимъ агентомъ, мы назовемъ эстетическимъ элементомъ, «соотвѣтствующимъ» данному явленію.

Самое явленіе или реагентъ, вызывающій данное «измѣненіе самоощущенія» или эстетическій элементъ—мы назовемъ эстетическимъ фактомъ или эстетическимъ явленіемъ.

Если мы обратимся къ болѣе точному изученію этихъ понятій—эстетическій элементъ и эстетическій фактъ, то должны замѣтить, что эстетическій элементъ состоитъ и исчерпывается въ своемъ составѣ тѣмъ «резонансомъ самоощущенія», который вызывается всякимъ фактомъ. Мы можемъ сказать, что эстетическимъ фактомъ могутъ быть или событія внѣшняго міра, воспринимаемыя нами посредствомъ «органовъ чувствъ», или же событія внутренняго міра—именно наши «представленія». И тѣ и иныя вызываютъ въ насъ нѣкоторыя «самоощущенія», причемъ надо отмѣтить, что вообще «представленіе» о чемъ-либо вызываетъ самоощущеніе подобное самой вещи, вызывающей это представленіе. Что касается до самоощущенія, то оно распадается на двѣ части: на самоощущеніе воспринимающихъ органовъ чувствъ, которые познаютъ внѣшнія событія и явленія (ощущенія свѣта, звука, запаха, осязанія вкуса) и изъ того «резонанса всего организма», который отвѣчаетъ на всѣ эти внѣшнія раздраженія и «самоощущается». Если эстетическимъ фактомъ служитъ нѣкоторое «представленіе» или идея, то первая часть отсутствуетъ: мы не имѣемъ соотвѣтствующаго «ощущенія», а имѣется только вторая часть, «резонансъ всего организма». Напротивъ, при наличности внѣшняго явленія въ качествѣ эстетическаго факта—обѣ части всегда на-лицо. Въ будущемъ мы для большей простоты будемъ именовать первую часть (ощущенія доставляемыя органами чувствъ)—просто «ощущеніями», а вторую—«эмоціями».

Нетрудно замѣтить, что, въ сущности, въ сферѣ искусства всегда мы имѣемъ нѣкоторый внѣшній фактъ, именно само произведеніе искусства. Изъ голыхъ представленій мы не можемъ образовать никакого искусства. Мысли и представленія, появляющіяся въ качествѣ эстетическихъ фактовъ, на дѣлѣ всегда вызываются еще первичной причиной—нѣкоторымъ внѣшнимъ явленіемъ, свѣтомъ, цвѣтомъ, звукомъ или чѣмъ инымъ. Мысль и представленіе сами собою не рождаются, а «ассоціируются» нѣкоторымъ внѣшнимъ фактамъ. Для однихъ внѣшнихъ фактовъ такая «ассоціація» представленій бываетъ непрочная, колеблющаяся и неопредѣленная—одинъ и тотъ же фактъ вызываетъ очень разныя представленія. Это область свободныхъ ассоціацій. Другіе факты отличаются тѣмъ, что человѣкъ опредѣленно ассоціируетъ имъ нѣкоторыя представленія, которыя такимъ образомъ являются уже болѣе или менѣе фиксированными, такъ что данный фактъ уже всегда вызываетъ представленія, если и не тождественныя, то схожія. Къ числу такихъ фактовъ принадлежатъ «слова»—звуковыя послѣдованія, коимъ присвоено опредѣленное «символическое значеніе». Такого рода облигатная связь между внѣшними фактами и представленіями можетъ основываться или на условной символикѣ, на «уговорѣ» въ значимости этихъ фактовъ («слова», «лейтмотивы» въ музыкѣ) или на дѣйствительномъ подобіи фактовъ инымъ, которые ассоціруются такъ сказать механически (звукоподражаніе въ музыкѣ, «образы» въ живописи и скульптурѣ).

Въ конечномъ итогѣ мы можемъ сказать, что въ искусствѣ всегда внѣшній фактъ на-лицо. Этотъ эстетическій «основной» фактъ никогда не можетъ быть относящимся къ внутреннему міру человѣка, это всегда—внѣшній фактъ, это не можетъ быть ни представленіемъ, ни идеей. Это предметъ внѣшняго міра. Этотъ внѣшній фактъ рождаетъ:

1. Непосредственныя ощущенія органовъ чувствъ, коими онъ воспринимается.

2. Рядъ «эмоцій» или резоннасовъ всего организма, которымъ этотъ послѣдній реагируетъ на эти ощущенія.

3. Рядъ представленій или идей, ассоціируемыхъ получаемымъ впечатлѣніямъ, которыя образуютъ «второй рядъ эстетическихъ фактовъ».

4. Рядъ самоощущеній или «эмоцій» которыя соотвѣтствуютъ этимъ фактамъ «второго ряда».

Отмѣчу, что присутствіе этого «второго ряда» является весьма важнымъ. Тѣ эстетическіе факты, которые не вызываютъ фактовъ второго ряда, представленій и идей, не будятъ никакихъ ассоціацій изъ этой области, для насъ могутъ служить матеріаломъ только довольно несовершеннаго, «неглубокаго» или внѣшняго искусства. На дѣлѣ и немыслимо избѣжать появленія этихъ ассоціацій, этихъ фактовъ второго ряда: они всегда сами будутъ на-лицо, и дѣло только въ «количественномъ» ихъ преобладаніи или непреобладаніи надъ фактами перваго ряда, надъ чистыми ощущеніями и изъ нихъ рожденными эмоціями.

Эстетическіе факты или явленія, сопоставляясь между собою во времени или въ пространствѣ, даютъ «сложные эстетическіе» факты, которые по отношенію къ первымъ будутъ называться фактами «высшаго порядка». Напротивъ, анализируя какой-либо эстетическій фактъ, можно его раздѣлить на эстетическіе факты, которые его составляютъ въ своей совокупности, и которые будутъ по отношенію къ нему фактами «низшаго порядка».

Соотвѣтствующіе этимъ фактамъ эстетическіе элементы («эмоціи и ощущенія») тоже образуютъ соотвѣтственно эстетическіе элементы высшаго и низшаго порядковъ. Надо замѣтить, что эстетическій элементъ высшаго порядка не есть нѣчто «полученное отъ сложенія» или непосредственнаго сопоставленія элементовъ низшаго, какъ мы имѣемъ дѣло въ случаѣ эстетическихъ фактовъ. Эстетическій элементъ высшаго порядка это—совершенно новый, особый элементъ, состоящій изъ совершенно особаго ощущенія или эмоціи. Точно также эстетическій элементъ низшаго порядка не есть «часть» элемента высшаго, а есть совершенно особый элементъ. Когда мы «синтезируемъ элементы въ новые элементы высшаго порядка, мы этимъ синтезомъ создаемъ новыя эмоціи и ощущенія, совершенно также, какъ и анализируя, мы получаемъ (—создаемъ) тоже новыя ощущенія, а не только складываемъ или разлагаемъ старыя. Ощущеніе звучащей квинты вовсе не составлено изъ ощущеній нотъ «до» и «соль», а есть самодовлѣющее ощущеніе, совершенно непохожее ни на одно изъ этихъ элементовъ низшаго порядка въ отдѣльности.

Процессы синтеза и анализа элементовъ, ведущіе къ рожденію ряда новыхъ элементовъ (высшаго и низшаго порядковъ) имѣютъ непосредственнымъ результатомъ обогащеніе ощущенія и эмоціи, т. к. рождаются новые элементы— число ихъ умножается. Эти новые элементы одновременно сосуществуютъ со старыми, какъ бы налагаясь на нихъ, причемъ, повидимому, это наложеніе до извѣстной степени измѣняетъ и колоритъ самихъ прежнихъ, исходныхъ элементовъ. Впечатлѣніе отъ гармоніи, которая слухомъ не анализирована на составляющіе звуки, не то, какъ отъ гармоніи анализированной. Первичное воспріятіе элемента иногда уже перестаетъ существовать для воспринимающаго, коль скоро произошелъ актъ синтеза или анализа.

Синтетическій процессъ рожденія новыхъ элементовъ «высшаго порядка», повидимому, ничѣмъ не ограниченъ. Напротивъ аналитическій процессъ ограниченъ достиженіемъ «простыхъ элементовъ» такихъ, которые уже не разложимы на составляющіе, на элементы еще болѣе низкаго порядка. Этими эстетическими атомами, неразложимыми и неанализируемыми, «простыми» элементами являются по всей вѣроятности «простыя ощущенія». Конечно, созерцаніе чистыхъ простыхъ ощущеній немыслимо, ибо на дѣлѣ мы всегда ихъ ощущаемъ въ совокупности съ другими, слѣдовательно, какъ части нѣкотораго «сложнаго элемента»—эти простыя ощущенія являются, какъ эстетическіе элементы, только логическою абстракціей вродѣ физическихъ атомовъ.

Эстетическіе элементы, какой бы они ни были природы и чѣмъ бы они не вызывались, имѣютъ всегда одну органическую характеристику: именно мы можемъ всякій эстетическій элементъ (эмоцію или ощущеніе) оцѣнивать терминами «пріятно» или «непріятно» или наконецъ—«безразлично». Сущность этой характеристики, сущность этого, если такъ можно выразиться, «ощущенія» пріятнаго или непріятнаго для каждаго ясна, хотя въ тоже время, какъ и всѣ простыя и органически сросшіяся съ нами представленія, не поддается никакому опредѣленію (какъ и «ощущенія» напр. цвѣта, звука).

Эти характеристики эстетическихъ элементовъ въ отношеніи ихъ пріятности или непріятности образуютъ какъ бы нѣкоторую скáлу, послѣдовательность, начиная отъ элементовъ, къ которымъ прилагается характеристика «самаго пріятнаго» и до элементовъ «самыхъ непріятныхъ». «Безразличіе» въ этомъ отношеніи занимаетъ какъ бы промежуточное положеніе. Прибѣгая къ аналогіямъ, можно уподобить эту характеристику температурной скáлѣ, которая оцѣниваетъ наши ощущенія относительно степени нагрѣтости тѣла. «Тепло», «холодно», «горячо»—вотъ грубыя оцѣнки этого ощущенія, аналогичныя нашему «пріятно» или «непріятно». Болѣе тонкая оцѣнка даетъ «измѣреніе» температуръ въ градусахъ, причемъ отрицательными считаются ощущенія «холода», а положительными—«тепла». Нѣчто подобное мы можемъ (конечно аналогія, какъ увидимъ послѣ, не вполнѣ точна) произвести и въ нашей оцѣнкѣ эстетическихъ элементовъ. Я назову эстетическимъ потенціаломъ элемента эту количественную характеристику его степени пріятности. Мы будемъ

говорить о потенціалахъ положительныхъ, когда имѣемъ дѣло съ «пріятными» ощущеніями и эмоціями и о потенціалахъ отрицательныхъ при непріятныхъ ощущеніяхъ. «Безразличное» по этой скалѣ будетъ разсматриваться, какъ имѣющее потенціалъ равный нулю.

При большой аналогіи эстетическаго потенціала съ температурой, надо отмѣтить въ нихъ и крупныя антилогіи. Въ то время какъ ощущенія теплоты для всѣхъ людей являются чрезвычайно общными (предметъ холодный для одного, «ceteris paribus» холоденъ и для другого), относительно эстетическихъ потенціаловъ наблюдается очень большая автономность ощущеній (то, что пріятно для одного, м. б. вовсе непріятно другому). Въ сущности дѣло обстоитъ такъ, что утвержденіе «тождественности ощущеній» предваряется утвержденіемъ тождественности самихъ предметовъ вызывающихъ ощущенія. Изъ совпаденія ряда ощущеній у цѣлой группы лицъ A, B, C, ..., изъ совпаденія ряда «количественныхъ и качественныхъ характеристикъ», относящихся къ нѣкоторой сферѣ ихъ переживаній, мы заключаемъ о томъ, что самые «объекты» ихъ ощущеній тождественны. Напр., предметъ созерцаемый однимъ, другимъ, третьимъ лицомъ мы признаемъ «тождественнымъ» въ созерцаніи всѣхъ, если совпадаютъ его пространственныя и временныя характеристики (онъ находится тамъ то, тогда то) въ описаніи всѣхъ этихъ лицъ. Отъ этого мы дѣлаемъ заключеніе къ тождественности и всѣхъ остальныхъ признаковъ или характеристикъ этого предмета. Но если это заключеніе или сужденіе «тождественности» возможно относительно предметовъ внѣшняго міра и вызываемыхъ имъ ощущеній простого типа, то къ эстетическимъ ощущеніямъ это мало примѣнимо. Въ большинствѣ случаевъ мы незамѣтно для себя отожествляемъ эстетическій элементъ съ фактомъ его породившимъ, и изъ тождественности фактовъ (для утвержденія которыхъ обычно примѣняются нормальные модусы совпаденія частичныхъ характеристикъ) мы заключаемъ и о тождественности эстетическихъ элементовъ. Если же разсуждать строго, то мы никакого права произносить сужденіе тождественности не имѣемъ. Предметъ, относительно котораго мы прочно установили критерій тождественности въ представленіи ряда лицъ, можетъ породить въ каждомъ изъ нихъ различные эстетическіе элементы съ самыми разнообразными потенціалами, качество которыхъ зависитъ отъ свойствъ данныхъ лицъ, отъ ихъ сознательности, отъ ихъ способностей, отъ ряда внѣшнихъ и побочныхъ факторовъ. Равнымъ образомъ и частичное совпаденіе характеристикъ въ описаніи эстетическихъ элементовъ A, B, C, рядомъ лицъ далеко не можетъ служить поводомъ къ произнесенію «сужденія совпаденія» всѣхъ прочихъ характеристикъ и, слѣдовательно, къ произнесенію сужденія тождественности самихъ элементовъ. Тутъ мы не имѣемъ тѣхъ фундаментовъ тождественности, которыми обладаемъ въ явленіяхъ внѣшняго міра, главнымъ же образомъ не имѣемъ пространственныхъ и временныхъ характеристикъ. Наше заключеніе о тождественности будетъ только болѣе или менѣе вѣроятно, причемъ степень вѣроятности незначительна. Я къ сожалѣнію не могу тутъ подробно развивать эти мысли за недостаткомъ мѣста, и къ развитію этого вопроса перейду въ своей статьѣ объ «Анализѣ музыкальныхъ ощущеній».

Въ результатѣ, вмѣсто простой формулы, что каждому предмету соотвѣтствуетъ свой потенціалъ, (какъ это имѣетъ мѣсто при температурной оцѣнкѣ), мы тутъ имѣемъ сложную и причудливую схему, по которой каждому эстетическому явленію или факту соотвѣтствуютъ цѣлыя группы эстетическихъ элементовъ, съ трудно установимыми критеріями ихъ тождественности, каждому же элементу соотвѣтствуетъ свой потенціалъ. Если удастся анализировать эти группы и классифицировать ихъ по степени общности, то мы получимъ вкусовыя группы лицъ, созерцающихъ эти

элементы. Внутри каждой группы мы можемъ установить критерій тождественности элементовъ, но не можемъ этого сдѣлать, переходя изъ группы въ другую. Для каждой группы каждый эстетическій фактъ имѣетъ свой опредѣленный «потенціалъ». Несомнѣнно, что въ этомъ случаѣ мы часто имѣемъ дѣло не съ разными «потенціалами» одного и того же факта (если условиться называть потенціаломъ эстетическаго факта потенціалъ того эстетическаго элемента, который этимъ фактомъ вызванъ), а съ разными элементами, вызываемыми однимъ фактомъ, въ зависимости отъ условій воспріятій разныхъ лицъ.

Необходимо впрочемъ имѣть въ виду, что наше какъ бы «количественное» измѣреніе эстетическаго элемента по уровню его потенціала не является на самомъ дѣлѣ столь простымъ, какъ это имѣетъ мѣсто въ случаѣ потенціала, напр. электрическаго или термическаго. Тамъ мы имѣли модусъ измѣренія, тамъ мы можемъ сравнивать между собою, такъ или иначе, болѣе или менѣе точно—отдѣльныя «степени» этого потенціала. Термометръ покажетъ намъ количество градусовъ, но никакой измѣрительный приборъ не въ состояніи измѣрить степень эстетическаго потенціала. И причина тутъ не только техническая—«отсутствіе измѣрительнаго прибора», а качественная.

Прежде всего, мы имѣемъ здѣсь дѣло не съ однородной линіей ощущеній, какъ въ случаѣ температуры, а съ какимъ то многообразіемъ крайне сложнаго типа. Немыслимо прежде всего сравнивать чувства «пріятнаго и непріятнаго» отъ одного ощущенія съ чувствомъ отъ иного, ибо и равенства такихъ ощущеній мы не можемъ установить, а потому не можетъ быть и модуса сравненія. Мы не можемъ сказать, что напр. чувство пріятнаго отъ вкуснаго обѣда равно чувству пріятнаго отъ такой то симфоніи, или менѣе или болѣе. Эти самыя ощущенія лежатъ въ разныхъ плоскостяхъ и несравнимы между собою. Болѣе того, мы не можемъ сказать и про сравнимыя между собою ощущенія, напр. только звуковыя или свѣтовыя, что ихъ пріятности въ точности равны, или одно болѣе другого на столько-то. Мы не можемъ установить никакой «метрики измѣренія» въ этой области, которая не приводится ни въ какое соотвѣтствіе съ рядомъ чиселъ,—условіе необходимое для всякаго «измѣренія».

Это общее свойство ощущенія вообще. Они «несоизмѣримы», ибо ни одно изъ нихъ не получается изъ другихъ путемъ «сложенія или вычитанія». Два ощущенія, складываясь вмѣстѣ, не даютъ «суммарнаго ощущенія», а даютъ совершенно новое ощущеніе, самостоятельное. Красный насыщенный цвѣтъ не есть красноватый плюсъ еще красноватый, или сильный звукъ, какъ ощущеніе, не есть нѣсколько слабыхъ вмѣстѣ. Тѣмъ не менѣе ощущеніе степеней «пріятности» есть все же реальность, которая каждымъ изъ насъ ощущается, помимо всякихъ комментарій, и относительно каждаго явленія мы можемъ всегда сказать, что оно намъ пріятно или нѣтъ. Это ощущеніе есть одна изъ

граней того общаго самоощущенія организма, которое сопутствуетъ всякому факту во всякое время. Послѣ мы вернемся подробнѣе къ этому вопросу о природѣ эстетическихъ потенціаловъ, сейчасъ же я только укажу на то, что для ближайшихъ нашихъ задачъ не имѣетъ значенія болѣе подробно входить въ эту очень сложную область. Намъ нуженъ только чисто эмпирическій фактъ существованія такихъ оцѣнокъ самоощущеній по степени ихъ пріятности.

Свойства потенціаловъ.

Мы можемъ формулировать нѣкоторыя свойства эстетическихъ потенціаловъ, находимыя чисто эмпирическимъ путемъ, путемъ «интроспективнаго самонаблюденія» въ рядѣ законовъ, которые послѣ представится возможность обобщить.

Вотъ эти законы:

1. **Законъ силъ**. Эстетическій потенціалъ элемента зависитъ отъ «физіологической силы воздѣйствія» этого элемента. Именно, онъ имѣетъ максимумъ при нѣкоторомъ среднемъ напряженіи этой силы и становится менѣе при слабыхъ и чрезмѣрно сильныхъ напряженіяхъ.

Напр., чрезмѣрно сильные звуки (оглушительные) или «ослѣпительные» свѣта—непріятны, какъ каждому извѣстно хорошо. Причины существованіи такой закономѣрности лежатъ въ нашихъ органахъ воспріятія. Слишкомъ слабыя раздраженія потому не могутъ имѣть высокаго потенціала, что по своей слабости они плохо улавливаются сознаніемъ, а все, что мало-сознательно, что проходитъ, какъ говорятъ, «незамѣтно,» не можетъ имѣть высокаго потенціала. Слишкомъ сильныя ощущенія вызываютъ уже «болевую реакцію» организма и потому непріятны.

2. **Законъ однообразія во времени.** Эстетическій потенціалъ измѣняется, если элементъ пребываетъ длительностью во времени. Онъ есть функція его «длительности». Именно, можно наблюдать, что въ элементахъ «простыхъ» и имѣющихъ потенціалъ положительный (ощущеніяхъ органовъ чувствъ, которыя не анализируются на составляющія), потенціалъ вообще убываетъ съ теченіемъ времени, и можетъ стать даже очень большой отрицательной величиной (ощущеніе «надоѣдаетъ»). Въ элементахъ же, простыхъ но имѣщихъ потенціалъ отрицательный, можно наблюдать, что потенціалъ сначала немного возрастаетъ (къ ощуценію «привыкаютъ» какъ говорятъ), а потомъ начинаетъ падать. Въ послѣднемъ случаѣ потенціалъ имѣетъ максимумъ при нѣкоторомъ среднемъ значеніи длительности.

Если элементъ сложный, то обычно мы наблюдаемъ сначала неопредѣленное измѣненіе потенціала вверхъ или внизъ, обусоловленное работою сознанія надъ анализомъ этого элемента, потомъ же начинается такое же убываніе потенціала. Чаще всего и тутъ мы имѣемъ максимумъ при нѣкоторомъ среднемъ значеніи длительности.

Напр., слишкомъ длинный звукъ, слишкомъ продолжительный свѣтъ всегда становится непріятнымъ, хотя бы раньше былъ очень пріятенъ. Упорное повтореніе одной гармоніи можетъ вывести изъ себя, какъ бы пріятна эта гармонія ни была Къ непріятному запаху можно «привыкнуть», но потомъ, отъ чрезмѣрной продолжительности, онъ производитъ, все же, непріятное воздѣйствіе.

Причины такого рода закономѣрностей можно тоже найти въ природѣ нашихъ органовъ чувствъ. Они утомляются отъ длительнаго воспріятія настолько, что можетъ наступить полная атрофія чувствительности къ данному ощущенію. Чѣмъ сильнѣе самое воздѣйствіе — (ощущеніе), тѣмъ скорѣе наступаетъ такое притупленіе чувствительности, тѣмъ скорѣе потенціалъ падаетъ до нулевой точки. Далѣе уже начинаются «болевыя» ощущенія, причиняемыя чрезмѣрнымъ и упорнымъ раздраженіемъ все въ одномъ и томъ же направленіи—потенціалъ становится отрицательнымъ. Если эстетическій элементъ сначала имѣлъ потенціалъ отрицательный, то притупленіе повышаетъ его, доводя до нулевой точки или около того, дальше же слѣдуетъ опять пониженіе. Если потенціалъ положителенъ, то наблюдается (при простыхъ элементахъ) однородное пониженіе все время.

Большую роль играетъ въ пониженіи потенціала отъ длительности явленія и «притупленіе вниманія», наличность котораго необходима для сознанія, а слѣдовательно и для самого существованія эстетическаго элемента. То, что безсознательно, вызываетъ въ насъ эстетическіе элементы иные, чѣмъ тѣ же самые факты, протекающіе при содѣйствіи вниманія сознательно. Въ этомъ нетрудно убѣдиться на личномъ опытѣ. Но наше вниманіе не можетъ долго сосредоточиваться на одномъ—оно требуетъ разнообразія для своей поддержки, и длительный, однородный элементъ начинаетъ всегда мѣняться въ своемъ существѣ, принимая тѣмъ самымъ все болѣе и болѣе близкій къ нулю потенціалъ. Потенціалъ того, что проходитъ безъ вниманія (а потому какъ бы безсознательно), равенъ нулю.

Если элементъ имѣлъ потенціалъ невысокій, близкій къ нулю, если при этомъ и его физіологическая сила воздѣйствія невысока, то притупленіе можетъ очень долго не наступать, и элементъ очень длительно можетъ пребывать въ уровнѣ, близкомъ къ нулю (безразличію).

Роль сознанія при этомъ двоякая, какъ и всегда: анализирующая и синтезирующая. И тотъ и другой процессъ приводитъ къ образованію новыхъ эстетическихъ элементовъ, которые, накладываясь на прежніе и нѣсколько измѣняя ихъ, мѣняютъ уровень потенціала. Чѣмъ сложнѣе элементъ, тѣмъ болѣе работы сознанію, которое анализируетъ, тѣмъ дольше не наступаетъ паденіе потенціала, и кромѣ того иногда наступаетъ и повышеніе оттого, что рождающіеся отъ анализа новые эстетическіе элементы могутъ повысить потенціалъ своимъ присутствіемъ и самымъ рожденіемъ. Когда анализъ произведенъ (что возможно до тѣхъ поръ, пока не исчерпаны силы и способности сознанія въ воспринимающемъ), то сознанію уже болѣе нечего дѣлать и отъ дальнѣйшей длительности оно только утомляется встрѣчая все одинъ и тотъ же элементъ, почему быстро наступаетъ паденіе потенціала.

Но можетъ статься, что роль анализирующаго сознанія окажется и отрицательною. Это произойдетъ тогда, когда анализъ будетъ находить въ эстетическомъ элементѣ составныя части — низкаго потенціала, которыя понизятъ и потенціалъ цѣлаго. Анализированіе иногда полезно только до извѣстнаго предѣла, до нѣкотораго «оптимума», дальше котораго анализъ уже только понижаетъ потенціалъ цѣлаго.

Изъ этихъ двухъ законовъ вытекаютъ слѣдующіе законы, относящіеся къ «сложнымъ» элементамъ, къ элементамъ высшихъ порядковъ.

3. **Законъ однообразія.** Эстетическій элементъ, состоящій изъ эстетическихъ элементовъ однотипныхъ, сопряженныхъ во времени или въ пространствѣ, имѣетъ потенціалъ вообще меньшій, чѣмъ потенціалъ слагающихъ, если только «повторность», т. е. количество повтореній одного элемента слишкомъ велико.

По отношенію къ временнымъ сопоставленіямъ элементовъ (что имѣетъ мѣсто во временныхъ искусствахъ, въ музыкѣ, танцѣ, поэзіи) это есть простое примѣненіе второго закона, ибо всякая длительность простого или сложнаго элемента можетъ быть разсматриваема, какъ сопряженіе однородныхъ элементовъ во времени, составляющее новый элементъ высшаго порядка. Нѣкоторую новость представляетъ этотъ законъ по отношенію къ сопряженію элементовъ въ пространствѣ.

Но нетрудно видѣть, что и тутъ различіе только кажущееся. На самомъ дѣлѣ пространственное сопоставленіе всегда приводится къ временному. Мы не можемъ одновременно обозрѣть всѣхъ элементовъ сопоставляемыхъ въ пространствѣ: мы обозрѣваемъ по частямъ—сначала одинъ, затѣмъ другой, концентрируя по очереди свое сознаніе на послѣдовательныхъ элементахъ. Однородность пространственная приводится къ однородности временной, ибо сознаніе наше наталкивается при такомъ послѣдовательномъ обозрѣніи все время на одинъ и тотъ же элементъ, который, такъ сказать, оказывается однородно распредѣленнымъ во времени. Есть тутъ, конечно, и извѣстная разница, которая заключается въ томъ, что обозрѣніе пространства все же можетъ быть совершено въ теченіе весьма малаго промежутка времени, а при временномъ сопоставленіи временное содержаніе намъ дано. Но надо имѣть въ виду, что впечатлѣніе однообразія зависитъ не только отъ абсолютной величины потраченнаго времени, но и отъ количества встрѣченныхъ однородныхъ явленій за это время. Какъ бы то ни было, все же, надо отмѣтить, что однородность въ пространствѣ менѣе понижаетъ потенціалъ, чѣмъ такая же однородность во времени. Однородный орнаментъ эстетически болѣе терпимъ, чѣмъ аналогичная совершенно-однородная музыкальная ткань, составленная изъ повторенія все время одного мотива. Терпимость эта еще болѣе увеличивается оттого, что при «созерцаніи» пространственныхъ образовъ мы всегда имѣемъ возможность отвлечься и дать себѣ отдохновеніе, чтобы послѣ возобновить свѣжесть впечатлѣнія, чего нельзя сдѣлать при созерцаніи временнаго процесса. Нетрудно, однако, убѣдиться, что если упорно созерцать какой-либо орнаментъ изъ вполнѣ однородныхъ элементовъ и созерцать «подробно», пробѣгая всѣ его элементы сознаніемъ, то быстро наступаетъ огромное утомленіе.

4. **Законъ контрастовъ.** Законъ контрастовъ является тоже слѣдствіемъ. Его можно формулировать такъ: сопоставленіе двухъ элементовъ или нѣсколькихъ элементовъ, «отличающихся» другъ отъ друга въ какихъ-либо своихъ атрибутахъ—можетъ дать новый элементъ высшаго порядка съ потенціаломъ бóльшимъ, чѣмъ потенціалъ составляющихъ.

Конечно, можетъ дать и потенціалъ меньшій, въ зависимости отъ условій сопоставленія и отъ качествъ сопоставляемыхъ. Но для насъ важна именно возможность усиленія такимъ путемъ потенціала. Надо замѣтить, что чрезмѣрная разница въ атрибутахъ сопоставляемыхъ элементовъ тоже невыгодно отражается на потенціалѣ сложнаго элемента. Для максимальнаго потенціала нужно такое сопоставленіе,

при которомъ степень «контрастированія», степень разницы въ атрибутахъ была бы не слишкомъ велика. Максимумъ наступаетъ при нѣкоторомъ среднемъ размѣрѣ контраста въ атрибутахъ.

Напр., изъ сопоставленія диссонансовъ можетъ получиться очень «красивое», слѣдовательно пріятное, послѣдованіе. Отраженіе въ трехъ зеркалахъ произвольныхъ, часто очень некрасивыхъ вещей даетъ красивыя комбинаціи симметріи (калейдоскопъ). Все искусство основано, какъ увидимъ далѣе, и какъ ясно и всякому, на сопоставленіяхъ болѣе или менѣе контрастирующихъ элементовъ. Обычно эти элементы контрастируютъ («различаются въ атрибутахъ») частично, т. е. часть атрибутовъ сходствуетъ и часть же контрастируетъ. Слишкомъ малая степень контраста производитъ впечатлѣніе хотя не полной, но все же «однородности», и къ такого рода однородности примѣнимъ законъ однообразія: потенціалъ цѣлаго понижается. Музыка изъ однихъ консонансовъ, пріятныхъ въ отдѣльности,—мало пріятна: для полученія высокихъ музыкальныхъ потенціаловъ надо, чтобы въ музыку включались и непріятныя сами по себѣ созвучія—диссонансы.

Причины измѣненія и отчасти возрастанія потенціала при контрастированіи тоже лежатъ въ общей структурѣ нашихъ органовъ воспріятія и въ роли сознанія въ процессѣ ощущенія. Контрастированіе вообще заставляетъ отдыхать воспринимающіе органы, перенося ощущенія на иные атрибуты: этимъ парализуется то притупленіе чувствительности, которое служитъ причиною пониженія потенціала отъ однообразія. Если контрасты слишкомъ незначительны, если въ ощущеніяхъ остается слишкомъ много общихъ атрибутовъ, то органы продолжаютъ утомляться и потенціалъ все-же падаетъ. Но если контрасты слишкомъ велики, то этотъ самый контрастъ является болевымъ ощущеніемъ, которое имѣетъ низкій потенціалъ, взятый самъ по себѣ. Извѣстно, напр., что переходъ отъ тьмы сразу къ свѣту непріятенъ, что непріятно чередованіе звуковъ слишкомъ сильныхъ съ слишкомъ слабыми и т. д. Оттого чрезмѣрное контрастированіе вредитъ потенціалу. Для оптимума его надо, чтобы контрастъ имѣлъ нѣкоторое «среднее» значеніе.

Роль сознанія тоже тутъ очень важна. Сознаніе вообще возвышаетъ потенціалъ элемента, ибо безсознательное его воспріятіе—«незамѣтное», какъ уже говорено, никогда не можетъ дать, какъ и все незамѣтное, высокаго чувства пріятнаго или даже непріятнаго. Безсознательное всегда имѣетъ потенціалъ близкій къ нулю. Но сопоставленіе различающихся элементовъ повышаетъ къ нимъ сознательное отношеніе, углубляя и усиливая вниманіе (ср. выше) и повышаетъ именно въ отношеніи тѣхъ атрибутовъ, которые контрастируютъ. Сознаніе углубляется отъ сравненія, а сравненіе питается контрастами. Чтобы «различить» два предмета и тѣмъ каждый изъ нихъ «осознать» въ его свойствахъ, всякій будетъ поступать именно такъ: сначала разсматривать одинъ предметъ, потомъ другой, потомъ опять первый и т. д., чередовать ихъ, улавливая различія и сходства. Совершенно подобное происходитъ и при контрастированіи эстетическихъ элементовъ: это контрастированіе побуждаетъ сравнивать ихъ между собою и тѣмъ постигать болѣе детально различія и сходства ихъ. Ясно, что этотъ процессъ—чисто аналитическій.

Чаще всего въ искусствѣ мы имѣемъ именно частичное контрастированіе: элементы сопоставляются одинъ съ другимъ такимъ образомъ, чтобы они частично (въ однихъ атрибутахъ) сходствовали, въ иныхъ различались. Улавливаніе сходствъ основано всегда на памяти о томъ, что ранѣе было воспринято; улавливаніе контрастовъ

тоже имѣетъ въ основѣ наличіе мнемоническаго представленія о томъ элементѣ, которому другой контрастируетъ. При частичномъ контрастированіи сила контраста обычно смягчается, почему такое частичное контрастированіе, давая возможность избѣгать пониженія потенціала отъ утомленія воспринимающихъ органовъ, въ то же время гарантируетъ отъ «болевыхъ ощущеній», вызываемыхъ самимъ фактомъ чрезмѣрнаго контраста. Сознаніе улавливаетъ элементы сходства въ разной степени различныхъ сферахъ, это сознаніе сходства (и контраста) зависитъ и отъ временнаго промежутка, протекающаго между однимъ элементомъ и его «аналогомъ» и отъ ихъ пространственнаго разстоянія. Чѣмъ ярче элементъ, тѣмъ болѣе долго держится онъ въ сознаніи, тѣмъ дольше по отношенію къ нему сохраняется представленіе о возможномъ «аналогѣ» или «контрастирующемъ элементѣ», тѣмъ дальше отъ него въ пространствѣ можетъ быть расположенъ этотъ аналогъ или контрастирующій элементъ безъ ущерба для ясности сознанія этой аналогіи или контраста.

Степень контраста, равно какъ и степень сходства, какъ бы утрачивается отъ того, что аналоги или контрастирующіе элементы расположены слишкомъ далеко одинъ отъ другого во времени или пространствѣ. Память сохраняетъ представленіе о нихъ какъ бы въ поблекшемъ видѣ и тѣмъ болѣе, чѣмъ болѣе времени или пространства ихъ раздѣляетъ. Потому-то, что казалось бы очень однообразнымъ при быстромъ возвращеніи, кажется менѣе однотоннымъ, если возвращается черезъ болѣе долгій промежутокъ времени и то, что пріобрѣло бы колоритъ однообразія при сопоставленіи рядомъ въ пространствѣ, теряетъ это качество, если расположено не рядомъ.

Такъ, напр., яркая тема въ музыкѣ помнится долгое время и легко угадывается при возвращеніи. Красочное пятно въ картинѣ тоже болѣе приковываетъ къ себѣ вниманіе, и если ему есть аналогія, то она ранѣе вылавливается изъ цѣлаго сознаніемъ. Но та же тема при слишкомъ частомъ возвращеніи можетъ «надоѣсть» и создать настроеніе однообразія. Чѣмъ тема ярче, тѣмъ, для избѣжанія ея надоѣданія, для уничтоженія возможности однотонности, надо рѣже ее возвращать. Интуиція художника подсказываетъ тутъ необходимое равновѣсіе.

Самая способность уловленій сходствъ и контрастовъ зависитъ отъ природы воспріятій. Напр., въ зрительныхъ воспріятіяхъ мы легко улавливаемъ тождество и «подобіе» фигуръ при подобномъ ихъ расположеніи, при симметричныхъ распредѣленіяхъ и проч. Но то же подобіе улавливается значительно съ большимъ трудомъ, если мы имѣемъ, напр., т. н. зеркальную симметрію или полное отсутствіе симметричнаго расположенія. Въ слуховыхъ впечатлѣніяхъ мы легко улавливаемъ подобіе «метровъ», и мотивъ, «сокращенный во времени» или растянутый, намъ все же представляется обладающимъ подобіемъ, сравнительно съ первоначальнымъ. Мы улавливаемъ сходство и подобіе въ гармоніяхъ, интервалахъ, если числа колебаній сохраняютъ отношенія,—въ мелодіяхъ, при перенесеніяхъ ихъ на разныя ступени. Но, напр., очень трудно улавливается «зеркальная симметрія» метра во времени, и метры, являющіеся «обращеніями одинъ другого,—нами вовсе не воспринимаются,

какъ подобные. Въ области запаховъ, напр., почти отсутствуетъ всякое ощущеніе подобія, отчего навѣрное мы понынѣ и не имѣемъ никакого опыта, ни классификаціи запаховъ (кромѣ несовершенной попытки Линнея), ни «искусства» изъ этого матеріала.

Мы можемъ сдѣлать попытку обобщенія всѣхъ приведенныхъ закономѣрностей въ одинъ общій законъ. Именно, если мы подъ атрибутами эстетическаго элемента (простого или сложнаго безразлично) будемъ разумѣть какія угодно его качества, поддающіяся количественному измѣненію (сила, длительность, протяженіе, степень контрастированія и проч.), то можно сказать:

Эстетическій потенціалъ элемента достигаетъ максимума при нѣкоторомъ среднемъ значеніи его атрибутовъ.

Въ эту формулировку войдутъ всѣ приведенные четыре закона.

Эстетическое ожиданіе.

Интуиція, какъ художника, такъ и воспринимающаго, храня въ сознаніи память о уже воспринятомъ въ процессѣ воспріятія художественнаго произведенія, въ каждый данный моментъ имѣетъ опредѣленное предчувствіе того элемента, который еще сознанію не явленъ, но который вмѣстѣ съ уже явленными долженъ дать цѣлому максимальный потенціалъ.

Это явленіе происходитъ такъ, какъ будто уже явленные элементы суть данности, а то, что послѣдуетъ,—искомое, и эту проблему отысканія этого искомаго въ условіяхъ наибольшаго потенціала цѣлаго интуиція рѣшаетъ какъ бы предварительно. Изъ явленныхъ элементовъ вытекаютъ послѣдующіе, какъ необходимое слѣдствіе. Не надо думать, что задача эта допускаетъ одно рѣшеніе. Очень часто можетъ случиться, что она неопредѣленна, допускаетъ множество рѣшеній, удовлетворяющихъ условію максимальнаго потенціала, но всегда даже изъ этой множественности рѣшенія интуиція выбираетъ одно или нѣсколько рѣшеній къ качествѣ ожидаемыхъ.

Вотъ это самое явленіе предчувствія того элемента, который вмѣстѣ съ уже данными образуетъ элементъ наивысшаго потенціала—я назову эстетическимъ ожиданіемъ.

Эстетическое ожиданіе основано на памяти о прошломъ и на чувствованіи дальнѣйшаго, необходимаго къ этому предыдущему дополненія, въ цѣляхъ полученія наивысшаго потенціала. Если это дополненіе явится, если ожиданіе выполняется, то искомый максимальный потенціалъ достигнутъ, и тогда мы имѣемъ явленіе «исчерпыванія эстетиче-

*

скаго ожиданія». Тогда сложный эстетическій элементъ, какъ мы будемъ говорить, замыкается въ себѣ самомъ, и больше уже никакихъ ожиданій не вызываетъ (дополненіе равно нулю).

Но чаще художникъ не сразу исчерпываетъ ожиданіе, а въ цѣляхъ еще большаго поднятія потенціала онъ умышленно не выполняетъ ожиданія. Тогда это «невыполненіе ожиданія» явится само эстетическимъ элементомъ, требующимъ новаго дополненія, т. е. вызывающаго новое ожиданіе. Вся эта структура напоминаетъ состояніе подвижного устойчиваго равновѣсія, когда какая-либо система уравновѣшена подъ вліяніемъ внѣшнихъ силъ, и когда малѣйшее измѣненіе расположенія одного изъ элементовъ моментально приводитъ всю систему въ движеніе, за которымъ слѣдуетъ нѣкоторое новое положеніе равновѣсія.

Угадываніе того сопостановленія элементовъ, при которомъ происходитъ достиженіе наивысшаго потенціала, есть дѣло художественной интуиціи. Въ этомъ, и главнымъ образомъ въ этомъ, проявляется творческій талантъ художника и пассивная способность къ воспріятію у слушателя и зрителя. Интуиція лежитъ за гранями анализа: мы не знаемъ, по какимъ законамъ она дѣйствуетъ и какъ она находитъ рѣшеніе этой проблемы нахожденія наивысшаго потенціала. Задача отысканія максимума потенціала аналитическими построеніями и разсужденіями пока не разрѣшима. Возможно, что когда-нибудь можно будетъ рѣшать такіе вопросы и аналитически. Пока же надо замѣтить, что такъ называемая техника искусства именно и составляетъ нѣкоторыя частичныя рѣшенія этой задачи аналитическимъ путемъ. Но эти рѣшенія обычно несовершенны и возможны только въ очень частныхъ случаяхъ, а интуиція рѣшаетъ этотъ вопросъ сразу и во всѣхъ случаяхъ, притомъ болѣе или менѣе безошибочно. Я останавливаюсь на этомъ, чтобы показать открыто тѣ границы, до которыхъ можетъ восходить наше аналитическое построеніе, но переходить которыя оно не вправѣ.

При воспріятіи пространственныхъ искусствъ мы имѣемъ дѣло тоже съ эстетическимъ ожиданіемъ, хотя сразу это и не такъ ясно. Созерцаніе какого-либо одного элемента изъ ряда всѣхъ тѣхъ, которые имѣются въ данномъ пространственномъ цѣломъ,—вызываетъ ожиданіе необходимыхъ къ нему «дополненій въ пространственной смежности», которыя бы составили вмѣстѣ элементъ наивысшаго потенціала. Вниманіе наше и сознаніе не можетъ сосредоточиться сразу на всѣхъ частяхъ цѣлаго въ пространствѣ, оно по очереди переходитъ отъ одного къ другому и въ каждомъ пунктѣ имѣетъ свое «ожиданіе», которое выполняется или не выполняется наличной дѣйствительностью. Переходя отъ одной части къ смежной сознаніе констатируетъ выполненіе или невыполненіе своего ожиданія. Этотъ процессъ совершается обычно очень быстро и полусознательно, оттого незамѣтно, и въ сущности онъ—такой же временный процессъ, какъ и во временныхъ искусствахъ. Разница въ томъ, что у насъ при пространственномъ воспріятіи порядокъ созерцанія не предопредѣленъ, ибо наше сознаніе властно переходитъ отъ одной частности къ другой въ какомъ угодно порядкѣ, тогда какъ во временныхъ искусствахъ такой порядокъ данъ теченіемъ произведенія во времени. Но и это различіе сильно стушевывается, если обратить вниманіе на условія воспріятія произведенія временнаго искусства не въ первый разъ, когда уже сознаніе имѣетъ представленіе о цѣломъ. Тогда тоже въ значительной мѣрѣ мы свободны въ созерцаніи порядка явленій, ибо всегда болѣе или менѣе знаемъ, что дальше и когда будетъ. Лицо, которое знаетъ содержаніе произведенія (напр. поэтическаго) всегда имѣетъ

въ сознаніи болѣе или менѣе ясный образъ того, что онъ уже слышалъ и что онъ имѣетъ услышать, хотя еще и не слышалъ. Его повторное слушаніе имѣетъ какъ бы контрольный характеръ и уже не мѣняетъ эстетической данности. Отъ этого происходитъ глубокое различіе въ воспріятіи произведеній временныхъ искусствъ «въ первый разъ» и въ послѣдующіе. Неизвѣстность послѣдующаго сильно обостряетъ потенціалъ самаго ожиданія, усиливая до чрезвычайности эстетическіе элементы неизвѣстнаго, оригинальности, новизны и т. п. Невыполненіе ожиданія тоже чувствуется особо ярко, и потому сильно меркнетъ при послѣдующихъ, слушаніяхъ. Осознаніе произведенія пространственнаго наступаетъ, конечно, быстрѣе ибо оно не связано, какъ во временномъ,—прямыми условіями его теченія во времени. Но это различіе только количественное, а не качественное. Самый же образъ произведенія, какъ пространственнаго, такъ и временнаго, несомнѣнно, находится внѣ времени, воспринимаясь какъ нѣкое синтетическое ощущеніе.

Въ наиболѣе простыхъ и частыхъ случаяхъ эстетическое ожиданіе сводится къ ожиданію возвращенія аналога, т. е. того элемента, который былъ уже явленъ. Этотъ аналогъ возвращается обычно не въ видѣ «тождественномъ» своему прежнему облику, а получая извѣстные элементы контраста. Аналогъ почти всегда возвращается, ибо тотъ элементъ, которому нѣтъ аналога, остается въ сознаніи какъ случайный элементъ и потому мало замѣтный, съ низкимъ потенціаломъ. Можно прослѣдить въ великихъ произведеніяхъ, какъ даже мелкіе элементы, если только они сколько нибудь рельефны, вызываютъ своихъ аналоговъ и какъ аналогизирующіе аттрибуты причудливо сплетаются съ атрибутами контрастирующими.

Идея необходимости возвращенія аналога, то есть требованіе эстетическаго ожиданія, приводитъ къ одной изъ самыхъ общеупотребительныхъ схемъ, которыя встрѣчаются въ искусствѣ въ области архитектоники цѣлаго и частей, именно къ «симметріи частей». Если данному элементу имѣется одинъ аналогъ, то онъ образуетъ вмѣстѣ съ даннымъ элементомъ группу симметріи. Такая группа обычно имѣется въ музыкальной формѣ и составляетъ ядро всякой формы. Если къ данному элементу кромѣ аналога есть еще контрастирующій элементъ, то всѣ три вмѣстѣ образуютъ «трехчастную симметрію» одинъ изъ базисовъ музыкальныхъ и архитектурныхъ формъ.

Въ музыкѣ на этомъ ожиданіи аналога основано все строеніе формы, отъ первичныхъ ячеекъ этой формы. Всякая фраза ждетъ аналога, который и появляется въ качествѣ соотвѣтствующей подобной фразы (придаточнаго предложенія) вмѣстѣ онѣ образуютъ двухчастную группу. Эта группа вызываетъ ожиданіе такой же или подобной другой и т. д. Форма въ музыкальномъ произведеніи можетъ замкнуться только тогда, когда ожиданіе возвращенія аналога выполнено. Этимъ объясняется преимущественное строеніе формъ музыкальныхъ произведеній изъ трехчастной, которая соотвѣтствуетъ элементу, его констрастирующему и его возвращающемуся аналогу. Чрезвычайная длинность экспозиціи при малой яркости ея содержимаго можетъ заставить поблекнуть ожиданіе; напротивъ, при яркихъ темахъ возможны болѣе долгіе промежутки времени безъ ущерба для силы ожиданія возврата аналога.

Ритмъ, какъ идея наименьшаго дѣйствія.

Я могу дать теперь опредѣленіе Ритма въ наиболѣе полномъ его художественномъ значеніи.

Идея Ритма есть осуществленіе даннаго уровня потенціала при наименьшей затратѣ рессурсовъ, т. е. при минимумѣ эстетическихъ элементовъ, минимумѣ времени и пространства.

Когда идея Ритма воплощена, то эстетическія ожиданія всѣ выполняются и выполняются при наименьшихъ средствахъ выполненія.

Ясно, что эта идея одинъ изъ частныхъ случаевъ великой проблемы наименьшаго дѣйствія,—принципа, являющагося основнымъ во всей энергетикѣ. Можно потому сказать такъ:

Ритмъ есть принципъ наименьшаго дѣйствія въ искусствѣ.

Что это опредѣленіе не ново, не трудно показать. Многіе изъ насъ невольно безсознательно употребляли сплошь и рядомъ термины, которые выражали именно эту самую идею въ примѣненіи къ понятію художественнаго Ритма. Намъ часто приходилось встрѣчать и употреблять выраженія вродѣ: «художественное равновѣсіе», «длинноты», «лишнее», «лаконизмъ», «въ маломъ сказать многое», «наибольшее содержаніе при наименьшихъ средствахъ» и т. п. Терминологія эта часто оперировала съ неустановившимися понятіями, но выражала всегда одну идею, именно, идею нѣкоторой задачи на «минимумъ»—задача, которая разрѣшается интуиціей художника, который своимъ инстинктомъ, непонятнымъ для насъ образомъ находитъ рѣшеніе проблемы, сложность которой останавливаетъ аналитическій взоръ. Подобно той пчелѣ, которая инстинктомъ находитъ форму своей ячейки, удовлетворяющую требованіямъ геометрической минимальности—активный художникъ все время рѣшаетъ минимальныя задачи, опережая своей интуиціей, столь родственной инстинкту природы, исканія разсудка, двигающагося по торному пути анализа.

Эта формулировка понятія Ритма рѣшаетъ вопросъ о «формѣ и содержаніи» художественнаго творенія, о взаимоотношеніи этихъ двухъ понятій, столь неопредѣленныхъ и въ то-же время ясныхъ. Форма есть ничто иное, какъ воплощеніе идеи Ритма въ произведеніи. Содержаніе же есть явленный въ этомъ произведеніи эстетическій потенціалъ цѣлаго. Форма должна поглощаться содержаніемъ, ибо иначе принципъ Ритма не воплотится и само «содержаніе» (т. е. потенціалъ цѣлаго) падаетъ. Но «содержаніе» можетъ быть и въ произведеніи, въ которомъ нѣтъ гармоніи формы. Въ переводѣ на наши болѣе точные термины это означаетъ, что въ такомъ произведеніи можетъ быть высокій общій потенціалъ, но онъ могъ бы быть еще выше или могъ достигнуть такого же уровня при болѣе экономномъ расходованіи средствъ. Можетъ и такъ случиться, что отдѣльные эпизоды или части произведенія могутъ имѣть очень высокій потенціалъ, а общая картина цѣлаго лишена высокаго потенціала. Идея Ритма въ цѣломъ не воплощена, хотя воплощена въ частяхъ. Гармоніи формы тутъ не будетъ, что не

мѣшаетъ такимъ произведеніямъ часто бывать чрезвычайно высокими (у Вагнера много такихъ примѣровъ «недовоплощенія» идеи Ритма при огромномъ потенціалѣ отдѣльныхъ частей). Отмѣчу, что все сказанное не стоитъ ни въ какомъ отношеніи къ тривіальнымъ теоріямъ о «содержаніи» произведеній въ томъ смыслѣ, что они должны то-то и то-то «изображать» или «выражать». Содержаніе произведенія есть его эстетическій потенціалъ, а форма, явленная въ этомъ потенціалѣ, идея наименьшаго дѣйствія. Какими же путями достигается этотъ потенціалъ безразлично: эстетическими элементами тутъ могутъ явиться и элементы «сходства съ натурою» (въ натуралистической живописи, програмной музыкѣ и натуралистической поэзіи) и элементы «эмоціональные», т. е. переживанія т. н. душевнаго плана, и элементы чисто физическіе, элементы чистыхъ ощущеній (самъ звукъ, свѣтъ, форма, линія) и элементы мысли и представленій. Все это можетъ давать потенціалы высокіе и потому въ равной мѣрѣ можетъ быть «содержаніемъ».

Произведеніе съ высокимъ потенціаломъ и съ явленной при этомъ въ немъ идеей Ритма составляетъ художественно-прекрасное. Это есть, иначе говоря, гармонія формы и содержанія, это воплощеніе «аполлонизма» въ искусствѣ.

Замѣчу, что «всякое» эстетическое явленіе, какой бы малый потенціалъ оно ни имѣло, можетъ быть слагающимъ цѣлаго и въ сопоставленіи съ иными дать элементы высокаго потенціала. Въ живописи нѣтъ плохихъ красокъ и колоритовъ, въ музыкѣ нѣтъ плохихъ звучностей. Ко всему можно найти эстетическое дополненіе, «поднимающее» потенціалъ. Изъ этого не слѣдуетъ, что все можно сдѣлать ритмичнымъ, что ко всему можно приложить идею Ритма, что все поправимо. Дѣло въ томъ, что «поправить потенціалъ эстетическаго элемента другимъ» можно, но при этомъ можетъ статься, что Ритмъ исчезнетъ, ибо это не будетъ сдѣлано «наиболѣе экономнымъ въ смыслѣ рессурсовъ» образомъ. Напр., длительность произведенія музыки «предопредѣлена» его характеромъ темъ, если оно не будетъ длиннѣе, то мы ощутимъ растянутость, если короче,—то скомканность. Поэтому «поправить» немыслимо. Иными словами—поправимо «содержаніе», но не «форма».

Слѣдствія изъ идеи Ритма.

Ясно, что идея Ритма не покрывается ни въ какой мѣрѣ понятіемъ «упорядоченности» явленій, во что многіе желаютъ ввести Ритмъ. Правда, всякое воплощеніе Ритма даетъ нѣчто упорядоченное, но не наоборотъ, и есть много чрезвычайно упорядоченныхъ явленій, которыя могутъ имѣть очень низкій потенціалъ и потому вовсе не относиться къ области Ритма. Примѣръ—какое угодно упорно повторяющееся періодическое явленіе, которое своимъ однообразіемъ можетъ вызывать только отвращеніе. Дѣло не въ одной упорядоченности, а въ томъ, чтобы этою упорядоченностью вызывался бы и наибольшій потенціалъ.

Ясно, что проблема Ритма есть проблема «минимальная», какъ говорятъ математики. Это—розысканіе нѣкотораго минимума при «данныхъ условіяхъ». Задача эта въ сущности всегда болѣе или менѣе «неопредѣленная», т. е. допускаетъ не одно рѣшеніе, а множество. Опредѣленною она становится только послѣ того, какъ даны нѣкоторыя дополнительныя условія, нѣкоторыя рамки, «суживающія» задачу, внутри которыхъ рѣшеніе желательно. Безъ этихъ рамокъ передъ взоромъ интуиціи художника находится слишкомъ большое количество «статочностей» и даже геніальная интуиція не можетъ выбрать себѣ увѣренно путь изъ безчисленнаго множества представляющихся.

Обычно такими рамками или дополнительными условіями служатъ тѣ ограниченія, которыя налагаетъ на себя художникъ самъ, и которыя на него налагаются извнѣ, силою ли традицій или внѣшнихъ условій. Сюда можетъ относиться напр. данность внѣшней формы, данности сюжета, оковы рифмы въ поэзіи—всѣ эти ограниченія, которыя неопытному взору представляются какъ бы «ненужными стѣсненіями», парализующими свободу творчества. Но дѣло въ томъ, что если эти рамки не настолько тѣсны, что если внутри нихъ не вовсе невозможно рѣшеніе задачи, то онѣ вовсе не должны вліять на художественную цѣнность произведенія, разъ она выражается въ высотѣ потенціала и въ явленіи въ этомъ Ритма. Напротивъ, интуиція генія еще болѣе обостряется отъ этихъ рамокъ, ибо задача становится уже не неопредѣленною, а опредѣленною. Художникъ рѣшаетъ не простую задачу на минимумъ, а задачу «двустороннюю» какъ при минимумѣ средствъ дать «максимумъ потенціала» и притомъ при данныхъ условіяхъ. Геніальный талантъ эту задачу рѣшаетъ безъ труда: онъ, какъ говорятъ, «претворяетъ въ себѣ данную форму», т. е. данное ограниченіе, это значитъ, что онъ въ поставленныхъ рамкахъ находитъ рѣшеніе задачи минимумъ. Недаромъ говорятъ, что геній познаетъ себя въ ограниченіяхъ. И то, что кажется источникомъ стѣсненія, на самомъ дѣлѣ оказывается источникомъ красоты. Великіе мастера любили стѣсненія, любили сковывать свое вдохновеніе тѣснинами ограниченій: Бахъ внѣдрялъ свои вдохновенія въ строгую форму фуги; Петрарка любилъ сонеты и т. д., вплоть до классической легенды о томъ, что природные недостатки глыбы мрамора обусловили композицію «Давида» Микель Анджело. И тутъ дѣло вовсе не въ техническомъ спортѣ, чѣмъ иные думали объяснить эти явленія, а въ томъ, что эти геніи инстинктомъ постигали, что въ граняхъ стѣсненій интуиція чувствуетъ себя особенно хорошо, ибо у ней нѣтъ колебанія и передъ ней уже не многозначная неопредѣленная задача, а вполнѣ однозначная, въ которой ей не надо выбирать изъ множества статочностей. Иногда эти стѣсненія таковы, что задача становится въ точности единственно разрѣшаемой.

Оттого въ этихъ «какъ бы» въ стѣсненныхъ условіяхъ сотворенныхъ произведеніяхъ такъ ярко чувствуется «непреложность» ихъ, «неминуемость» именно такого, а не иного воплощенія и облика; оттого и рождаются легенды о «предсуществованіи» великихъ твореній ранѣе ихъ реальнаго созданія. Да, они предсуществуютъ—эти геніальныя произведенія, предсуществуютъ, какъ существуютъ до своего рѣшенія и внѣшняго рожденія и всѣ проблемы минимальности, всѣ задачи на отысканіе наименьшихъ величинъ. Эти рѣшенія единственныя, и оттого то въ нихъ мы чувствуемъ такую непреложную закономѣрность, органичность, роднящую ихъ съ твореніями природы, въ которыхъ также и въ полнѣйшей мѣрѣ выявленъ принципъ наименьшаго дѣйствія—одинъ изъ основныхъ принциповъ строенія міра.

Претворить въ себѣ форму—это значитъ выявить въ ней идею Ритма, въ ней, т. е. въ ея граняхъ. Не-претвореніе формы или недостаточное ея претвореніе, это обычное явленіе у второстепенныхъ художниковъ, которые къ ней подходятъ безъ должной интуиціи. И обычно это и есть недостатокъ интуиціи, а не недостатокъ «техники» какъ часто принято думать. Вмѣсто того, чтобы говорить какъ обычно, что «у художника огромная техника» правильнѣе говорить, что у него огромная интуиція Ритма. И у лицъ съ большой «техникой», т. е. съ полнымъ знаніемъ тѣхъ рецептовъ, которыми обычно достигается выявленіе ритма часто можно встрѣтить полную аритмію и грубое игнорированіе законовъ внутренней стройности.

Подражаніе, хотя бы и весьма «похожее» на оригиналъ, всегда вызываетъ непріятное чувство. Тутъ дѣло вовсе не въ «несамобытности» самого произведенія, ибо эта несамобытность можетъ быть и неизвѣстною воспринимающему, и однако всегда интуитивно развитый воспринимающій отличитъ по какому-то признаку «первооригиналъ» отъ подражанія. Это чувство есть интуиція ритма, который всегда заложенъ въ оригиналѣ, если этотъ оригиналъ есть произведеніе геніальное, и котораго почти никогда нѣтъ въ подражаніи, какъ бы ловко оно не было сдѣлано. Тѣ подражанія, въ которыхъ идея ритма оказывалась воплощенною всегда оставались на высотѣ художественныхъ достиженій, но дѣло въ томъ, что геніямъ и не приходится прибѣгать къ подражаніямъ, ибо у нихъ достаточно своего матеріала. Въ подражаніи всегда есть элементъ «отличія» отъ оригинала, иначе это будетъ просто копіей. И въ этихъ то «отличіяхъ» и разрушается ритмъ, который былъ воплощенъ въ оригиналѣ и который только такимъ образомъ какъ въ оригиналѣ и можетъ быть воплощенъ.

Не надо впрочемъ думать, что ритмическая идея всегда воплощена полностью въ геніальныхъ и талантливыхъ произведеніяхъ. Человѣческія дѣла вообще несовершенны и даже генію свойственно впа-

дать въ интуитивную слѣпоту. Обычно мы имѣемъ, даже въ высоко-талантливыхъ произведеніяхъ, не полное воплощеніе Ритма, а только нѣкоторое къ нему приближеніе, причемъ степень этого приближенія ощущается болѣе или менѣе ярко.

Потому и въ геніальныхъ произведеніяхъ мы имѣемъ длинноты, «лишнее» и прочія нарушенія Ритма. Можно указать очень немного такихъ шедевровъ, въ которыхъ идея Ритма кажется воплощенной до конца. Обычно мы имѣемъ въ твореніи «генія» воплощеніе Ритма въ томъ объемѣ, который былъ доступенъ его личному художественному сознанію. Для того, чтобы воспринимающій могъ восчувствовать полностью это явленіе Ритма—онъ долженъ какъ бы стать въ плоскость зрѣнія автора. Это далеко не всегда достигается сразу. Иногда у воспринимающаго оказываются въ сознаніи не всѣ элементы, изъ которыхъ воздвигалось авторомъ зданіе Ритма,—это бываетъ обычно. Иногда же наоборотъ, сознаніе воспринимающаго оказывается заключающимъ въ себѣ такіе эстетическіе элементы, на учитываніе которыхъ авторъ не разсчитывалъ самъ. Это можетъ быть и отъ чрезмѣрно развитаго анализа, или отъ усложненной художественной культуры, уже измѣненной въ своихъ воспріятіяхъ знаніемъ и созерцаніемъ ряда произведеній, о которыхъ авторъ даннаго не имѣлъ понятія. Такъ, напримѣръ, всѣ мы воспринимаемъ музыку классиковъ съ точки зрѣнія людей, уже знающихъ Вагнера и Скрябина, и органически не можемъ войти полностью и сразу въ созерцаніе самого, напримѣръ, Моцарта. Во всѣхъ этихъ случаяхъ надо имѣть извѣстную интуицію воспріятія Ритма. Функція этой интуиціи заключается въ томъ, что она подсказываетъ сознанію пути его наибольшаго дѣйствія, подсказываетъ, на что надо обратить вниманіе въ цѣляхъ полноты воплощенія Ритма, и что надо отбросить, какъ препятствующее картинѣ Ритма. Этотъ двойственный процессъ собиранія однихъ эстетическихъ элементовъ въ сознаніе и отбрасыванія иныхъ и образуетъ процессъ постиженія произведенія. Чрезмѣрное сознаніе, направленное на тѣ элементы, которые не вошли въ сознаніе самого автора, вообще понижаетъ потенціалъ цѣлаго и тѣмъ нарушаетъ идею Ритма, лишая произведеніе красоты.

Мы можемъ вообще считать художественное произведеніе совершеннымъ до извѣстной степени, если оно удовлетворяетъ тому условію, что сознаніе воспринимающаго можетъ найти въ себѣ извѣстный коррективъ, чтобы, отбрасывая одни эстетическіе элементы и углубляя сознаніемъ иные, возсоздать ритмическую идею. Произведеніе «рѣшительно» плохо, если никакой подобный коррективъ невозможенъ, если сознаніе никакъ не можетъ ни отбросить, ни создать такого количества элементовъ, чтобы Ритмъ проявился.

Очевидно, что этотъ коррективъ есть нѣчто въ высокой степени индивидуальное. Въ зависимости отъ развитія органовъ чувствъ, въ зависимости отъ степени аналитическаго и синтетическаго развитія воспринимающіе оказываются способными или неспособными произвести по отношенію къ данному произведенію подобный коррективъ. То, что кажется очень совершеннымъ, прекраснымъ (ритмическимъ) на примитивныхъ стадіяхъ развитія, не удовлетворяетъ другого, стоящаго на болѣе высокой степени, ибо сознаніе послѣдняго вырисовываетъ ему такіе элементы въ этомъ произведеніи, которые тому были незамѣтны, а для этого настолько рѣзки, что никакъ не могутъ «отстраниться» сознаніемъ. Напротивъ, для лица на малой степени художественнаго развитія въ данномъ искусствѣ какое-либо произведеніе можетъ казаться «скучнымъ», мало удовлетворяющимъ идеѣ Ритма, ибо сознаніе его невылавливаетъ изъ цѣлаго тѣхъ элементовъ, на которыхъ построенъ Ритмъ этого созданія. Въ художникѣ-творцѣ обычно мы имѣемъ случай нѣкотораго опредѣленнаго уровня сознанія, съ точки зрѣнія котораго онъ воплощаетъ свой Ритмъ въ своихъ твореніяхъ. Но воспринимающій имѣетъ очень рѣдко въ точности тотъ же уровень сознанія. Если уровни эти примѣрно равны, то то или иное усиліе или дѣйствіе интуиціи «постиженія» можетъ совершить нужный коррективъ, отбросить то, что мѣшаетъ картинѣ Ритма и усилить то, что необходимо для равновѣсія. Иначе мы будемъ имѣть фактъ «непониманія» произведенія. Можетъ, повидимому, случиться и, кажется, часто случается такъ, что воспринимающій находитъ Ритмъ въ произведеніи, но не тотъ, какъ авторъ и не тотъ, какъ иные воспринимающіе: его сознаніе усиливаетъ одни элементы, отбрасываетъ иные, и въ результатѣ онъ какъ бы заново творитъ произведеніе въ соотвѣтствіи со своимъ чувствомъ Ритма,—онъ «понимаетъ» его, но его пониманіе отлично отъ авторскаго и отъ пониманія другихъ воспринимающихъ. Это будетъ «автономное» пониманіе даннаго лица.

Есть произведенія болѣе или менѣе нейтральныя въ этомъ отношеніи, т. е. такія, которыя допускаютъ большую свободу для такого «автономнаго пониманія». Это произведенія, въ которыхъ сознаніе чрезмѣрно легко находитъ элементы, авторомъ не предусмотрѣнные, и напротивъ, слишкомъ легко можетъ отбросить рядъ элементовъ, авторомъ предусмотрѣнныхъ, какъ слагающіе цѣлое. Происходитъ это всегда отъ слабой органической спайки произведенія, часто отъ его «односторонности», «специфичности», оттого, что одни элементы цѣлаго не контролируютъ иныхъ, и тѣмъ даютъ сознанію воспринимающаго слишкомъ большой просторъ, въ предѣлахъ котораго оно начинаетъ уже свою творческую работу надъ созданіемъ своего Ритма. Великія произведенія обычно допускаютъ менѣе свободы въ такихъ автономныхъ пониманіяхъ, ихъ структура допускаетъ менѣе такихъ свободныхъ перемѣщеній сознанія, они «властнѣе».

Многія даже не творенія, а просто явленія внѣшняго міра даютъ поводъ къ такой игрѣ творческаго воображенія, въ которой сознаніе воспринимающаго само создаетъ Ритмъ, отбрасывая одно и усиливая въ сознаніи иное. Сюда относятся, напр., чувства Красоты при созерцаніи пейзажей или вообще природы, при видѣ городовъ («живописныхъ»), горъ и проч. Изъ общей картины цѣлаго, сознаніе вылавливаетъ такіе элементы, которые могутъ создать Ритмъ, причемъ остальные отбрасываются («городъ красивъ издали, но не вблизи», пока сознаніе воспринимаетъ только красочныя пятна общаго). Умѣніе возбудить въ себѣ возможно чаще такую интуицію, которая помогаетъ въ возможно большемъ числѣ явленій, отбрасывая одни элементы сознанія и укрѣпляя иные, создать въ созерцаніи этого явленія Ритмъ, есть то, что именуется «Художественнымъ міросозерцаніемъ», «умѣніемъ красиво чувствовать» и проч. Чрезмѣрный анализъ, который является всегда и который никакая «воля» не въ силахъ отбросить, обычно парализуетъ и дѣлаетъ невозможнымъ такое «красивое чувствованіе» явленій внѣшняго міра.

Метръ, форма, цѣлесообразность, стиль.

Идея Ритма, проявленная въ отдѣльныхъ частичныхъ сферахъ искусства, получала часто особыя наименованія, причемъ чаще всего содержаніе этихъ терминовъ было довольно неопредѣленно.

Метръ во временныхъ искусствахъ есть въ сущности ничто иное, какъ способъ оріентировки сознанія во времени. Для того, чтобы сознаніе могло оріентироваться во времени, необхомима извѣстная счетность фактовъ. Звуки или явленія во вредени должны быть сосчитаны, чтобы цѣлое не произвело впечатлѣнія неупорядоченности, хаоса, «смутнаго». Считать легче всего по равнымъ группамъ (такъ, напримѣръ, считаютъ всегда и всюду по десяткамъ, сотнямъ и проч.). Счетность времени достигается тѣмъ, что нѣкоторыя явленія (звуки, образы), находящіяся на равныхъ временныхъ дистанціяхъ, такъ или иначе отмѣчаются сознаніемъ. Это отмѣчаніе достигается либо усиленіемъ (динамическій акцентъ), либо большей длительностью звука или образа (хроническій акцентъ), либо просто извѣстнымъ сосредоточеніемъ, упоромъ вниманія на этотъ именно образъ или звукъ (мысленный акцентъ). Такимъ образомъ создается такъ называемая «тяжелая часть» метра.

Интересно отмѣтить, что со временемъ развитія искусства эта «счетность», выражающаяся въ «метрѣ», становится все болѣе и болѣе отвлеченной и «упоръ вниманія», все чаще и чаще становится только именно однимъ «упоромъ вниманія», но не отмѣчается никакими реальными отличіями «тяжелаго звука или образа» отъ иныхъ. Вначалѣ въ музыкѣ сильная часть отбивалась палкою («отбиваніе такта», что и теперь дѣлаютъ малоопытные музыканты), затѣмъ выдѣлялась только мысленно»,—физически не отличаясь отъ «не-тяжелыхъ» частей.

Метрическій счетъ опредѣляется, когда данъ промежутокъ между двумя тяжелыми частями метра. Это образуетъ метрическій «элементъ». Совокупность метрическихъ элементовъ даетъ «метръ» въ цѣломъ.

Какъ эстетическій элементъ—«метрическій элементъ» обычно имѣетъ малый потенціалъ. Его малость еще уменьшается и приближается къ нулю, когда онъ повторяется, а повторность или періодичность—это есть его органическое свойство, какъ элемента счетности. Потому обычно метръ рано или поздно переходитъ въ планъ эстетическаго безразличія и служитъ только фономъ, на которомъ развиваются иныя эстетическія событія. Функція его—только упорядочивать эти событія, координируя ихъ во времени, безъ чего они съ трудомъ улавливаются сознаніемъ. При нѣкоторой яркости метрическаго элемента (когда въ немъ есть чрезмѣрная контрастность или что-нибудь подобное) онъ можетъ стать «непріятнымъ» при длительныхъ повтореніяхъ («метръ надоѣдаетъ»).

Въ виду того, что основной «счетный» метръ имѣетъ очень малый потенціалъ, обычно на ряду съ нимъ образуется иная метрическая жизнь разныхъ длительностей и динамическихъ нюансовъ, которыя образуютъ вторичную метрическую сѣть (напр. въ музыкѣ тактовыя дѣленія, отмѣчающія сильныя части метра, составляютъ основную метрическую сѣть, а длительности и ударности въ этихъ предѣлахъ и помимо

нихъ—вторичную метрическую сѣть). Эта вторичная сѣть обычно уже имѣетъ значительно большее эстетическое значенie.

Идея Ритма, прокладывая себѣ путь и въ явленія метра, такъ или иначе, болѣе или менѣе видоизмѣняетъ строгость и точность временныхъ промежутковъ, которые оказываются неравными между собою. Ритмъ борется съ метромъ, какъ съ идеей простой временной счетности. Происходитъ это потому, что эстетическіе элементы «метрическаго» типа какъ бы погружены въ море всѣхъ остальныхъ эстетическихъ элементовъ произведенія, и идея Ритма, относясь къ цѣлому произведенію, не можетъ не видоизмѣнить этихъ элементовъ, то сокращая ихъ, то удлиняя, въ зависимости отъ динамизма, отъ длительностей отдѣльныхъ слагающихъ, отъ «нюансовъ экспрессіи». Получаются такимъ образомъ измѣненія метра, замедленія, уклоненія, столь обычныя во всякомъ художественномъ исполненіи.

Временная или метрическая оріентировка есть первая стадія осознанія произведенія и потому она скорѣе другихъ теряетъ значеніе, какъ примитивная стадія сознанія (недаромъ при изученіи произведенія сначала всегда стараются его играть съ точнымъ соблюденіемъ метра, а только потомъ «наводятъ экспрессивные оттѣнки»). При развитіи сознанія въ иныхъ областяхъ эта часть скорѣе всѣхъ деформируется ритмомъ цѣлаго. Отмѣчу, что однимъ изъ проявленій Ритма служитъ выдѣленіе отдѣльныхъ частей метрическаго образа, акцентированіемъ или замедленіемъ точнаго метра, вообще разными способами «устремленія сознанія» на этотъ именно фактъ въ ряду иныхъ, разъ идея Ритма требуетъ такого устремленія на него сознанія. Чѣмъ сознательнѣе исполнитель, и чѣмъ въ немъ развитѣе чувство Ритма, тѣмъ его исполненіе будетъ одновременно «ритмичнѣе» и «антиметричнѣе». Чѣмъ художникъ несознательнѣе, тѣмъ его исполненіе будетъ «метричнѣе», если только оно не вовсе и аритмично и аметрично.

Исторія знала исполнителей, игравшихъ безконечно, «ритмично», но чрезвычайно причудливо въ отношеніи точности метрики (напр. въ музыкѣ Шопенъ и Скрябинъ). Ясно, что всякая копировка ихъ исполненія безъ ихъ остроты сознанія ритма цѣлаго могла давать только жалкіе результаты.

Отмѣчу одну особенность метрической области. Такъ какъ въ ней исключительнымъ мѣриломъ равенства временныхъ промежутковъ является наше сознаніе, то получается рядъ слѣдствій, основанныхъ на «обманѣ временнаго чувства», и слѣдствій, которыя даже деформируютъ хронометрическую правильность метра. Рядъ ровныхъ и равныхъ по длительности звуковъ, слѣдующихъ одинъ за другимъ чрезъ равные промежутки во времени производитъ и на наше сознаніе впечатлѣніе правильности. Но если звуки не равны по силѣ, или по длительности, то наше временное чувство уже обманывается относительно этихъ промежутковъ. Напр., болѣе сильный звукъ, кажется длиннѣе, и, чтобы кажущіеся промежутки сравнялись, надо длинный звукъ нѣсколько сократить. Болѣе длительный звукъ кажется болѣе «временно отдѣленнымъ», чѣмъ краткій, и, чтобы въ сознаніи былъ ровный счетъ, надо, чтобы послѣ краткаго звука былъ болѣе длинный промежутокъ.

Это при «безразличномъ состояніи сознанія». Напротивъ, когда сознаніе устремлено на одинъ звукъ или образъ, то при прочихъ равныхъ условіяхъ мы незамѣтно его удлиняемъ, какъ бы задерживая на немъ вниманіе, отчего сознаніе не нарушаетъ создавшагося въ немъ чувства правильности метра. Какъ общее, надо вывести

что «истинный метръ» не совпадаетъ съ «кажущимся», и что одною изъ цѣлей хорошаго исполненія являются (при воплощеніи идеи Ритма) созданіе наиболѣе правильныхъ кажущихся метрическихъ элементовъ.

Взаимное расположеніе отдѣльныхъ частей цѣлаго въ соотвѣтствіи съ идеей Ритма даетъ такъ называемое строеніе формы. Одинъ изъ частныхъ случаевъ такого проявленія Ритма есть симметрія частей, въ основѣ которой лежитъ эстетическое ожиданіе возвращенія «аналога» къ данному эстетическому элементу. Этотъ аналогъ никогда не можетъ стать точнымъ подобіемъ перваго элемента, а всегда являетъ собою и частичное различіе въ атрибутахъ, нѣкоторый «контрастъ», ибо при полномъ тождествѣ идея Ритма, въ виду пониженія потенціала отъ повтореній, не можетъ воплотиться. Цѣпи послѣдовательныхъ аналоговъ при частичномъ контрастированіи ихъ между собою образуютъ періодическія формы, столь обычныя въ музыкѣ и въ поэзіи, часто встрѣчающіяся и въ живописи и въ архитектурѣ, гдѣ они получили, наименованіе «пространственнаго Ритма». Въ этомъ частномъ случаѣ идея Ритма является, какъ идея временной или пространственной «періодичности» аналогичныхъ (полностью или частично) явленій.

Великіе мастера, руководимые интуиціей, любили, какъ я уже указывалъ, такую спайку цѣлаго изъ отдѣльныхъ элементовъ, причемъ эти элементы частью аналогизировали, частью бывали контрастирующими. Существованіе аналогичнаго въ элементѣ возвышало потенціалъ и подчеркивало работу сознанія, напротивъ, наличіе контраста въ немъ же препятствовало пониженію потенціала въ силу однообразія. Въ дальнѣйшемъ художникъ творилъ новые элементы, въ которыхъ та часть, которая раньше являлась аналогичною была замѣняема контрастирующей, а контрастирующая вызывала себѣ аналога. Эта спайка придавала произведенію колоритъ необычайной слитности и цѣльности. «Ничего случайнаго»—вотъ девизъ этихъ геніевъ ритмической интуиціи. Въ ихъ твореніяхъ каждый элементъ, который сколько-нибудь обращалъ вниманіе сознанія, вызывая рано или поздно, въ зависимости отъ своей яркости «аналога», вызывалъ и контрастирующій элементъ. Аналоговъ не вызывали только тѣ элементы, которые по своей незначительности не входили въ задачу осознанія, на которые и не предполагалось обращать вниманіе—элементы «второстепенные», отсутствіе или наличность которыхъ не мѣняла облика творенія.

Форма произведенія завершаетъ его въ цѣломъ, замыкаетъ всѣ эстетическія ожиданія. Произведеніе замыкается въ себѣ самомъ, не вызывая никакого дальнѣйшаго эстетическаго ожиданія. Не трудно отмѣтить, что на самомъ дѣлѣ иногда бываетъ крайне трудно выдѣлить произведеніе, хотя бы и законченное—изъ сопутствующихъ этому цѣлому привходящихъ въ сознаніе элементовъ. Эти, привходящіе элементы, часто и именно чаще всего бываютъ случайны, тогда лучше всего изолировать сознаніе отъ ихъ вліянія, чтобы исключить ихъ изъ сферы воспріятія, дабы они не нарушали ритма. Такъ напр., лучше слушать музыку въ темнотѣ, избѣгать постороннихъ впечатлѣній, которыя понижаютъ потенціалъ. Напротивъ, часто приходится учитывать въ общей картинѣ Ритма тѣ постороннія обстоятельства (къ данному искусству м. б. и не относящіяся), которыя, такъ сказать, входили въ авторское сознаніе при твореніи, на наличности которыхъ авторъ строилъ свое созерцаніе Ритма. Въ такихъ произведеніяхъ эти, какъ бы привходящія обстоятельства, на самомъ дѣлѣ суть тоже эстетическіе элементы, часть самого

замысла, и самыя произведенія являются своего рода какъ бы синтетическими съ жизнью не только въ сферѣ одного даннаго искусства. Такъ напр., впечатлѣніе отъ многихъ произведеній бываетъ наибольшимъ только при данной обстановкѣ, виртуозныя сочиненія выигрываютъ отъ обстановки парадной залы, въ музыкѣ часто можно констатировать, что окончаніе произведенія (въ особенности виртуознаго) включаетъ въ качествѣ эстетическаго ожиданія апплодисменты толпы. Сюда же надо отнести программную музыку и живопись, въ которыхъ программа служитъ какъ бы органическимъ элементомъ цѣлаго, повышающимъ потенціалъ.

Ритмъ, являясь воплощеніемъ принципа наименьшаго дѣйствія, является тѣмъ самымъ принципомъ «экономическимъ». На это указалъ еще Бюхеръ (Arbeit und Rhythmus), пытавшійся даже построить на этомъ опредѣленіе ритма, впрочемъ понимаемаго только какъ періодичность явленій. Въ частности это же приводитъ къ понятію цѣлесообразности ритмическаго, ибо цѣлесообразность есть одно изъ явленій, сопутствующихъ воплощенію принципа наименьшаго дѣйствія. Цѣлесообразно то, что достигаетъ результатовъ при наименьшей затратѣ энергіи.

Съ особенной ясностью это проявляется въ понятіи т. н. стиля. Стиль—это не просто манера, т. е. не простая совокупность нѣкоторыхъ излюбленныхъ авторомъ пріемовъ изложенія, обусловленныхъ либо привычкою, либо наклономъ спеціальной фантазіи; это есть манера плюсъ ритмъ; это—цѣлесообразная манера, оттого заключающая сама въ себѣ понятіе красоты. Она должна быть при данныхъ условіяхъ всегда «наилучшею». И мы видимъ, что великіе стилисты всегда именно излагали свои мысли такъ, что они бывали «удобны» и для воспроизведенія и для воспріятія. Стиль способствуетъ «наименьшей тратѣ сознанія»—это есть ритмъ въ приложеніи къ сознанію. Оттого стиль означаетъ одновременно и цѣлесообразность и красоту и наибольшую легкость воспріятія (или исполненія), означаетъ, что это есть наилучшее изложеніе при данныхъ условіяхъ.

Техника въ искусствѣ чаще всего означаетъ интуицію ритма. Это—обычное опредѣленіе. Говорятъ, что «художникъ обладаетъ техникой», когда ему воплощеніе ритма удается. На самомъ дѣлѣ правильнѣе это не называть техникой. Истинное же значеніе слова «техника» должно быть таково, что это разсудочное знаніе законовъ и средствъ, чаще всего частичныхъ рецептовъ, которыми можетъ быть достигнуто воплощеніе ритма или, по крайней мѣрѣ, «приближеніе» къ этому воплощенію. Обычно, именно, бываетъ послѣднее, и ритмъ полностью не воплощается, ибо одна интуиція разрѣшаетъ вопросъ, какъ слѣдуетъ. Рецептура техники часто помогаетъ, но одна сдѣлать ничего не можетъ: она даетъ только незначительную оріентировку въ возможностяхъ.

Сюда относятся, даваемые каждому начинающему художнику, рецепты «избѣгать длиннотъ, повтореній, наблюдать разнообразіе и проч. Техника укрѣпляется

отъ изученія образцовъ воплощенія Ритма, ибо эти образцы питаютъ и настоящую интуицію путемъ безсознательнаго подражанія. Тѣмъ не менѣе среди лицъ съ «техникой», т. е. весьма начиненныхъ всякими рецептами часто можно встрѣтить полное непониманіе настоящаго Ритма и, какъ слѣдствіе,—слабыя произведенія этихъ лицъ.

Безъ воплощенія идеи ритма форма вырождается въ грубую симметрію, ритмъ исполненія—въ метръ, стиль—въ манеру, и произведеніе одновременно лишается и формы и содержанія.

Пріятное, какъ ритмъ организма.

Мы можемъ теперь сказать нѣсколько словъ о той темной области, которая нами предумышленно оставлена была въ сторонѣ—про область существа самаго ощущенія «пріятнаго и непріятнаго», про область сущностей эстетическихъ потенціаловъ.

Мы можемъ сказать такъ: «Пріятно» то, что имѣетъ высокій эстетическій потенціалъ. Наиболѣе высокій эстетическій потенціалъ имѣютъ тѣ явленія, въ которыхъ воплощена идея ритма—какъ идея наименьшаго дѣйствія. Сопоставимъ эти два утвержденія. Изъ нихъ мы можемъ вывести, не силлогистически, а только аналогически, что самое ощущеніе пріятнаго есть ощущеніе принципа наименьшаго дѣйствія въ себѣ, въ своемъ организмѣ. Это есть самоощущеніе ритма въ организмѣ. Ритмъ внѣшній вызываетъ ритмъ внутренній. Наименьшее дѣйствіе во внѣ вызываетъ его же внутри.

Пріятное мы воспринимаемъ тогда, когда намъ данъ максимумъ ощущеній при минимумѣ затраты энергіи, при минимумѣ утомленія организма. Принципъ наименьшаго дѣйствія, дѣйствующій въ чисто энергетической сферѣ нашего организма, разсматриваемый съ точки зрѣнія самого организма, является намъ въ качествѣ ощущенія пріятнаго. Чѣмъ менѣе этотъ принципъ воплощенъ, тѣмъ непріятнѣе ощущеніе.

Слѣдствія: катарсисъ, экономія, ранги прекраснаго.

Изъ этого нетрудно вывести всѣ уже извѣстныя свойства эстетическихъ потенціаловъ, ихъ пониженіе отъ чрезмѣрно малыхъ или высокихъ атрибутовъ и проч.

Отдѣльныя переживанія утомляютъ организмъ, утомляютъ отдѣльные органы этого организма. Искусство, какъ факторъ доставленія человѣку ощущеній максимальной пріятности, есть факторъ до-

ставленія ему наибольшаго количества переживаній при наименьшей затратѣ энергіи организма. Для этой цѣли оно сопоставляетъ ощущенія и переживанія такимъ образомъ, чтобы ихъ максимальное количество и напряженность сопровождалось бы наименьшею затратой силъ организма. Ритмъ произведенія корреспондируетъ съ ощущеніемъ наибольшей пріятности (счастья, душевнаго равновѣсія, чувства красоты—это зовутъ разно). Культурная роль искусства въ томъ и состоитъ, что оно обогащаетъ міръ переживаній и углубляетъ ихъ, не разрушая при этомъ статики и подвижного равновѣсія организма.

Этотъ постулатъ равносиленъ знаменитой идеѣ о «катарсисѣ» искусства, объ его очищающемъ воздѣйствіи. Тѣ переживанія, которыя, являясь въ жизни аритмичными (великое горе, чрезмѣрное счастье, разныя частныя ощущенія) разрушаютъ и изнашиваютъ организмъ своей силою,—въ искусствѣ, въ преломленіи чрезъ грани Ритма, являются «обезвреженными» въ смыслѣ своего разрушительнаго дѣйствія, сохраняя въ то-же время свою дѣйственность въ смыслѣ обогащенія духа переживаніями. Въ этомъ обогащеніи—катартическій, очистительный моментъ, въ этомъ же «сохраненіи статики» организма—то профилактическое воздѣйствіе искусства, которое нѣкоторые эстетики ставили въ основу рожденія искусства, какъ соціальнаго фактора «обезвреженія вредныхъ инстинктовъ» человѣка. Несомнѣнно, возможно, что такое интуитивное чувство соціальнаго коллектива могло породить искусство, какъ естественную защиту коллективнаго организма отъ вредныхъ «соціофаговъ». Въ связи съ этимъ полезно привести то соображеніе, что, преломляясь въ искусствѣ, всѣ переживанія обезвреживаются, сохраняя свою остроту.

Идеи порока, извращенность, дурныя страсти—все это, пройдя чрезъ грани ритма, становится безвреднымъ, какъ бы дистиллируется. И тѣ идеи порока, которыя воплощены въ великихъ произведеніяхъ, уже не порочны сами по себѣ, они находятъ свое мѣсто въ организмѣ, какъ частныя слагающія психическаго міра но ихъ вредность уничтожена, ибо эта вредность есть именно отсутствіе Гармоніи—Ритма въ связи со всѣмъ организмомъ.

Ассоціируемыя въ искусствѣ посредствомъ внѣшнихъ фактовъ или условныхъ символовъ («словъ», «лейтмотивовъ») представленія, какъ я уже говорилъ, вызываютъ самоощущенія (эмоціи) вообще подобныя тѣмъ эмоціямъ, которыя вызываются самими фактами, вызывающими представленія. Эмоція отъ «представленія» событія подобна эмоціи отъ конкретнаго событія. Ассоціація представленій даетъ возможность включить эти самоощущенія—«эмоціи»—въ число эстетическихъ элементовъ. Правда, по сравненію съ самими событіями, вызывающими эмоціи, «представленія» объ этихъ событіяхъ вызываютъ эмоціи болѣе блѣдныя, какъ бы отраженныя, хотя и въ меньшей степени, чѣмъ напр. блѣденъ представляемый образъ, сравнительно съ «ощущеніемъ» его органами внѣшнихъ чувствъ. Но зато эта блѣдность компенсируется тѣмъ, что мы можемъ въ небольшомъ промежуткѣ времени сконцентрировать большое количество этихъ представленій. Въ произведеніи искусства ассоціаціи

представленій смѣняются въ значительно большей скорости, чѣмъ это можетъ быть въ дѣйствительной жизни съ непосредственными ощущеніями. Это обстоятельство обусловливаетъ болѣе удобное примѣненіе идеи наименьшаго дѣйствія къ такимъ эмоціямъ, т. е. превращеніе ихъ въ художественно-прекрасное.

Эта «экономія во времени» очень важна. Не трудно видѣть, какъ часто она примѣняется въ искусствѣ. Достаточно указать напр. на то, что ни одно изъ представленій въ искусствѣ, рождаемыхъ этимъ искусствомъ, не продолжается столько времени, сколько тотъ образъ, которому соотвѣтствуетъ представленіе. Мы считаемъ очень плохимъ и нелѣпымъ то произведеніе, въ которомъ напр. описаніе событія длится «столько же времени», сколько и описываемое событіе. Тутъ мы имѣемъ дѣло съ огромной временной экономіей. Чрезъ искусство мы получаемъ въ краткій срокъ столько переживаній и эмоцій, что для полученія эквивалентнаго числа эмоцій путемъ «подлинныхъ» ощущеній фактовъ и событій потребовалось бы жить нѣсколько тысячъ лѣтъ.

Часть «ассоціацій представленій» и эмоцій наиболѣе обогащаютъ палитру нашего духа. Потому эта часть такъ важна для искусства. Мы считаемъ какъ бы искусствомъ второго сорта то, которое вызываетъ въ насъ одни ощущенія. Мы называемъ такое искусство «внѣшнимъ» или «неглубокимъ». Напротивъ, мы считаемъ глубокимъ искусство, будящее въ насъ много эмоцій и представленій. Если идея ритма воплотилась только въ ощущеніяхъ, то мы называемъ это «внѣшне-прекраснымъ». Если ритмъ воплощается и въ мірѣ эмоцій, представленій и въ эмоціяхъ, вызванныхъ представленіями («эмоціи второго ряда»), то мы получаемъ то, что именуется «внутренне-прекраснымъ», иногда «духовно-прекраснымъ».

Отмѣчу тутъ то обстоятельство, что часто упоминаемыя въ сочиненіяхъ эстетиковъ специфическія категоріи «смѣшного», «возвышеннаго» и иныя, какъ бы равноправныя въ отношеніи классификаціи съ категоріей Прекраснаго—на самомъ дѣлѣ вовсе не категоріи цѣлаго ощущенія творенія, а только отдѣльныя специфическія эмоціи, которыя могутъ вовсе не распространяться (и сплошь и рядомъ не распространяются) на цѣлое твореніе. Они въ своей сущности равноправны со всякой иной эмоціей, для которой нѣтъ опредѣленнаго наименованія или есть приблизительное обозначеніе, вродѣ «страшнаго», «тоскливаго». Эти послѣднія эмоціи совершенно равноправны въ эстетическомъ отношеніи съ эмоціей, напр., возвышеннаго, и Ритмъ можетъ и изъ нихъ, какъ и изъ послѣдней сдѣлать нѣчто Прекрасное. Избытокъ смѣшного или возвышеннаго, такъ же, какъ и избытокъ всякой иной эмоціи вызываетъ нарушеніе Ритма и паденіе Прекраснаго.

Ритмъ, воплощаясь въ областяхъ эстетическихъ элементовъ «ощущеній», «эмоцій» и «представленій», обычно захватываетъ всѣ эти области сразу, такъ что произведеніе является одновременно и «внѣшне прекраснымъ» и «внутренне прекраснымъ». Наличность одной внѣшней или одной внутренней красоты обусловливается часто просто рудиментаціей, либо эстетическихъ элементовъ ощущеній, либо эстетическихъ элементовъ эмоцій, которыхъ просто мало, или мало въ

сравненіи съ элементами другого плана. Если мы напр. имѣемъ рудиментацію элементовъ ощущенія, то получается искусство высокой эмоціональности, но малой внѣшней красоты, искусство, которое иногда обозначается, какъ «діонисійское».

Геній и талантъ.

Талантливость есть ничто иное, какъ интуиція Ритма въ самомъ организмѣ, которая вызываетъ и во внѣшнихъ проявленіяхъ талантливаго лица тотъ-же Ритмъ. Тѣ лица, которыя не имѣютъ въ каждый данный моментъ сознанія Ритма въ организмѣ (т. е. чувства «возможной пріятности» или высокаго потенціала)—«не талантливы». Они не знаютъ, что нужно предпринять, чтобы получить высокій потенціалъ: это есть извѣстная слѣпота организаціи, или вѣрнѣе, нѣкоторая ея «декоординированность».

Геній имѣетъ совершенно иную природу, чѣмъ талантъ. Онъ обладаетъ способностью создавать новыя и притомъ интенсивныя ощущенія и эмоціи, онъ этимъ обогащаетъ самый міръ переживаній человѣка.

Геній можетъ даже не обладать талантомъ, какъ это ни парадоксально. Воплощеніе Ритма вовсе не обязательно для генія, функція котораго—созданіе новыхъ переживаній. И мы имѣемъ много примѣровъ геніевъ аритмическихъ. Болѣе того, высшая степень геніальности, когда въ геніи создается нѣкоторый внутренній напоръ отъ избытка создаваемыхъ и «сознаваемыхъ» имъ новыхъ переживаній,—почти не можетъ уложиться въ координацію Ритма. И мы видимъ обычно, что «талантливость» часто пріобрѣтается геніями на пути ихъ развитія (Бетховенъ, Вагнеръ, Лермонтовъ), иногда они вовсе не достигаютъ талантливости (Достоевскій, Толстой, Мусоргскій), и только въ рѣдкихъ случаяхъ талантливость раждается одновременно съ геніальностью (Пушкинъ, Рафаэль, Шопенъ), и какъ бы «параллельно» ей. Иногда въ жаждѣ и инстинктивномъ стремленіи къ Ритму и стало быть въ красотѣ и въ то-же время подъ страшнымъ давленіемъ наплыва «новыхъ» переживаній геній прибѣгаетъ къ рессурсамъ «техники», къ разсудочнымъ схемамъ изложенія своихъ мыслей, чтобы какъ-нибудь ихъ оріентировать въ соотвѣтствіи съ идеей Ритма. Онъ дѣлается тогда «схематичнымъ» и даже какъ бы «разсудочнымъ въ изложеніи» (Скрябинъ). Вообще же геніальность такого типа не достигаетъ уровня красоты и идеала Ритма.

Переживанія, доставляемыя такою «геніальностью безъ таланта» или геніальностью «неуравновѣшенною талантомъ» (отъ избытка геніальности или отъ недостатка таланта—все равно)—приближаются къ

*

переживаніямъ, доставляемымъ самою жизнью и ея ощущеніями. Интересно отмѣтить, что и сами геніи—такого типа склонны сближать искусство съ жизнью и даже поглощать одно понятіе другимъ.

Астатическое искусство.

Искусство я назову астатическимъ, если въ немъ Ритмъ не выполненъ, и притомъ такимъ образомъ, что цѣлое ощущенія отъ произведенія имѣетъ цѣлью дать не наибольшее чувство «пріятнаго»—или прекраснаго, а наибольшее напряженіе ощущенія (эмоціи, представленія). Изъ того, что было сказано, видно, что это не одно и то-же, ибо ощущенія высочайшихъ напряженій обычно бываютъ болевыми, т. е. въ себѣ уже не заключаютъ высокаго потенціала. Этотъ низкій потенціалъ высокаго напряженія ощущеній можетъ быть при помощи воплощенія Ритма сдѣланъ высокимъ, но можетъ быть и такой случай, когда авторъ (творецъ) все вниманіе сконцентрируетъ именно на напряженности ощущенія. Такія произведенія всегда оставляютъ послѣ себя невыполненное эстетическое ожиданіе, котораго не оказывается въ самомъ произведеніи, жажду «отдохновенія» въ частномъ случаѣ. Искусство астатическое всегда раздражаетъ организмъ, въ конечномъ итогѣ часто разрушаетъ его, если только нѣтъ достаточныхъ промежутковъ для отдохновенія. Длительное пребываніе въ сферѣ острыхъ, волнующихъ, чрезвычайно напряженныхъ ощущеній въ результатѣ всегда вызываетъ утомленіе организма и притупленіе чувствительности къ творенію. При сохраняющейся «жаждѣ» острыхъ и напряженныхъ ощущеній астатическій художникъ все время ищетъ новыхъ раздраженій, которыми онъ можетъ замѣнить уже гаснущія старыя. Отсюда погоня за новыми, все болѣе и болѣе напряженными ощущеніями въ такихъ художникахъ, отсюда—ихъ большой темпъ эволюціонности въ смыслѣ внѣшнихъ средствъ. Но отсюда же—и сравнительно незначительная долговѣчность ихъ созданій, которыя по своимъ свойствамъ, по недовоплощенію въ нихъ идеи Ритма и потому уравновѣшивающаго прекраснаго—быстро притупляютъ воспріимчивость къ себѣ. Искусство такого рода, смотря по роду желаемыхъ авторомъ напряженныхъ ощущеній можетъ вылиться въ формы «эротическаго», или «оргіастическаго» «или «экстатическаго».

Синтетическое искусство.

Синтетическимъ искусствомъ можно назвать такое, въ которомъ захватывается одновременно область разныхъ ощущеній, напр. звука и зрительныхъ ощущеній. Въ немъ эмоціи доставляются въ орга-

низмъ не однимъ типомъ ощущеній, а разными. Легко видѣть, что при этомъ принуждены отсутствовать представленія, соотвѣтствующія тѣмъ ощущеніямъ, которыя уже явлены въ такомъ искусствѣ. Искусство въ которомъ кромѣ звуковъ есть въ качествѣ эстетическихъ элементовъ и зрительные образы—уже не можетъ вызывать «зрительныхъ представленій», ибо эти представленія не могутъ существовать рядомъ съ яркими реальными образами. Оттого, въ синтетическомъ искусствѣ вычеркивается область или часть области представленій. Въ полномъ синтетическомъ искусствѣ (о которомъ мечталъ Скрябинъ), въ которомъ всѣ ощущенія заняты реальными данными, не можетъ остаться мѣста ни для какихъ представленій и могутъ остаться одни эмоціи.

Эмоціи существуютъ внѣ зависимости отъ того или иного плана ощущеній. Ощущенія, доставляемыя разными органами чувствъ могутъ возбуждать либо согласныя эмоціи, либо несогласныя. Въ послѣднемъ случаѣ, конечно, мы имѣемъ явно не художественное явленіе, ибо отдѣльныя эмоціи парализуютъ одна другую, и не можетъ быть и рѣчи о воплощеніи въ такихъ условіяхъ «принципа наименьшаго дѣйствія».

Съ другой стороны, вообще, привлеченіе вмѣсто одного ряда ощущеній нѣсколькихъ рядовъ всегда нѣсколько нарушаетъ принципъ экономіи. Воплощеніе Ритма въ синтетическомъ искусствѣ гораздо труднѣе, чѣмъ въ простомъ. Надо, чтобы увеличеніе рессурсовъ путемъ включенія новыхъ ощущеній и новыхъ эмоцій оправдывалось бы величіемъ получаемой картины цѣлаго. Оттого синтетическое искусство можетъ только относиться къ типу грандіознаго искусства.

Оттого же чаще всего оно оказывается астатическимъ, и творцы мечтающіе о немъ—творцами не признающими Ритма въ цѣломъ, а стремящимися только къ максимуму раздраженій и напряженности эмоцій. Надо учитывать и то обстоятельство, что при синтетическомъ искусствѣ вниманіе разрознено, и распредѣляется между многими ощущеніями одновременно, такъ что потенціалы всѣхъ элементовъ падаютъ и надо, чтобы они были сами по себѣ очень высоки, чтобы это паденіе не обнаружилось чувствительнѣе. Часть эстетическихъ элементовъ при этомъ вовсе исчезаетъ (напр., поэзія въ вокальной музыкѣ, изъ которой исчезаетъ и ритмъ и часто смыслъ, ибо словъ не слышно), другіе блекнутъ отъ разрозненности вниманія.

Вниманіе менѣе распыляется, если соединяемыя сферы ощущеній объединены общностью «выразительнаго плана». Синтетическое искусство, объединяющее проявленіе выразительности человѣка, т. е. голосъ, рѣчь, мимику и жесты—является наиболѣе жизненнымъ, и имъ и оказывается въ дѣйствительности. Въ этомъ случаѣ мы имѣемъ строго

согласныя эмоціи, во внѣ выражаемыя всѣми рессурсами человѣческой выразительности. Не трудно констатировать, что прибавленіе всѣхъ новыхъ ощущеній свѣтовыхъ, обонятельныхъ, немедленно разсѣиваютъ вниманіе. Реализація синтетическаго искусства сильно затрудняется тѣмъ, что трудно допустить существованіе лица, обнаруживающаго талантливость въ рядѣ различныхъ творческихъ сферъ, обнаруживающаго сознательность въ различныхъ проявленіяхъ художества. Чаще всего эта даровитость проявляется только въ одной сферѣ, а въ остальныхъ она какъ бы является «отраженной» или рудиментарною, въ соотвѣтствіи съ чѣмъ и эстетическіе элементы, такъ называемаго синтетическаго искусства оказываются неравноправными, а подчиненными одному плану элементовъ (напр. въ оперѣ—музыкѣ, въ драмѣ—выразительному слову и жесту) часто же прочіе планы редуцируются до простыхъ «программъ», комментарій (въ програмной музыкѣ), заголовковъ (въ музыкѣ и живописи) и прочихъ эмбріоновъ, въ которыхъ, тѣмъ не менѣе надо видѣть зародыши синтетическаго искусства. Всякій безпристрастный наблюдатель согласится съ нами въ томъ, что въ синтетическомъ искусствѣ, какъ бы высоко оно ни было (напр. Вагнеръ) мы никогда не имѣемъ воплощенія принципа экономіи рессурсовъ и потому Ритма; не имѣемъ и красоты цѣлаго, а только красоту моментовъ, причемъ крайне симптоматично то обстоятельство, что сами творцы такого типа всегда обнаруживаютъ въ своихъ эстетическихъ воззрѣніяхъ тенденцію къ астатизму, въ его разныхъ проявленіяхъ, въ формѣ ли «оргіазма» или «экстатизма», требуютъ отъ своего искусства высшаго потрясенія, напряженія всего чувствованія, но не уравновѣшеннаго созерцанія красоты, хотя бы и въ состояніи подвижного равновѣсія.

Заключеніе.

Въ заключеніе я хочу сказать нѣсколько словъ по поводу того общаго уклона моего построенія, которое можетъ съ перваго взгляда нѣкоторымъ показаться какъ бы исключительно гедонистическимъ и потому унижающимъ идею искусства, какъ явленія возвышеннаго. Я хочу заранѣе возразить на это.

Я не могу признать построеніе мое гедонистическимъ прежде всего потому, что самое понятіе «пріятнаго» и «непріятнаго», удовольствія и неудовольствія (страданія) у меня является понятіемъ чисто вспомогательнымъ, которое само въ конечномъ счетѣ является отраженіемъ той-же идеи Ритма или наименьшаго дѣйствія. Пріятное (т. е. то, что фундаментально для гедонистической теоріи) не есть

исходное, а есть промежуточное. Я считаю пріятнымъ то, въ чемъ проявлена ритмическая идея въ нашемъ человѣческомъ существѣ и Ритмъ построенія произведенія искусства есть копія построенія ритма пріятнаго ощущенія. Ясно, что въ мою категорію пріятнаго входитъ и многое изъ того, что обычно въ эту категорію не попадаетъ, что мое опредѣленіе шире, равно какъ и мое опредѣленіе «непріятнаго», какъ невыполненія Ритма въ организмѣ. Въ сущности то, что именуется пріятнымъ въ обычномъ смыслѣ—это есть только пріятное въ плоскости «ощущенія», т. е. примитивныхъ элементовъ строенія, а сколько нибудь высокіе элементы уже не могутъ считаться «пріятными» въ такомъ тривіальномъ смыслѣ слова.

Что касается до униженія идеи Возвышеннаго въ этомъ построеніи, которое навѣрное могло бы быть отмѣчено сторонниками эстетическаго трансцендентализма, то это явится однимъ недоразумѣніемъ, основаннымъ на невѣрномъ толкованіи понятій. Я уже указывалъ, что возвышенное для меня есть одна изъ эмоцій—одна изъ возможныхъ мыслимыхъ слагающихъ эстетическаго цѣлаго, тогда какъ Прекрасное для меня есть извѣстное «равновѣсіе» (координація по отношенію къ наименьшему дѣйствію) всѣхъ элементовъ въ томъ числѣ и возвышеннаго разныхъ типовъ, ежели оно имѣется. Искусство, что бы ни говорили сторонники его мистической миссіи, его магической дѣйственности и его спеціальнаго предназначенія къ пробужденію именно Возвышеннаго—все же объемлетъ и многое отнюдь не возвышенное. Оно шире спеціальной эмоціи возвышеннаго, какъ бы ни величественна и ни цѣнна была она сама по себѣ. Я вовсе не подхожу къ идеѣ Ритма-Прекраснаго съ точки зрѣнія самоцѣнности моральной, религіозной и мистической отдѣльныхъ слагающихъ эмоцій цѣлаго. Я считаю эту идею вполнѣ внѣ лежащею, подчиняющей себѣ эти частныя свои воплощенія. Возможно, что я самъ отдамъ мое личное предпочтеніе искусству съ приматомъ эмоцій Возвышеннаго передъ искусствомъ съ приматомъ эмоцій другихъ типовъ. Повторяю, что не входило въ мою задачу въ этой статьѣ производить сравнительную оцѣнку съ разныхъ точекъ зрѣній различныхъ эмоцій и представленій. Въ этомъ смыслѣ искусство, какъ воплощеніе идеи Ритма-Прекраснаго внѣморально, хотя отдѣльныя слагающія его могутъ быть и глубоко моральны и вовсе аморальны.

Тѣмъ не менѣе передъ нами становится во всей полнотѣ вопросъ о рангахъ эстетическихъ элементовъ. Есть нѣкій критерій, посредствомъ котораго мы довольно опредѣленно (съ тою же степенью опредѣленности, съ какою судимъ вообще о «пріятности и непріятности») судимъ о томъ, какой изъ двухъ элементовъ болѣе высокаго ранга. Мы и въ обыденномъ языкѣ постоянно дѣлаемъ различіе между

«пріятностью», «удовольствіемъ», «блаженствомъ», «счастьемъ» и т. д. Нетрудно замѣтить, что въ понятіе блаженства входятъ въ качествѣ составныхъ частей, эстетическіе элементы отрицательныхъ потенціаловъ—«страданія», что изъ элементовъ отрицательнаго потенціала рождаются какіе-то «сверхъ-элементы» явно положительнаго потенціала, нерѣдко опредѣляемые антиномическими терминами, вродѣ «блаженства въ страданіи» и т. п. Въ нашу задачу сейчасъ не входитъ подробное изученіе этихъ психологическихъ тайниковъ, но я не могу отрицать, что они играютъ огромную роль въ вопросѣ о внутреннемъ смыслѣ искусства и напоминаютъ намъ, что тотъ Ритмъ организма, который нормируетъ и Ритмъ произведеній искусства, въ сущности не является чѣмъ то объективно постояннымъ, какою то «константою» для всѣхъ и всякаго, что этотъ Ритмъ организма самъ мѣняется по мѣрѣ того, какъ передъ человѣкомъ раскрываются міры новыхъ ощущеній и переживаній, по мѣрѣ того какъ обогащается его внутренняя жизнь; мѣняется съ тѣмъ и вся концепція ощущеній пріятныхъ и непріятныхъ, мѣняются планы блаженства и страданія. Если мы формулировали одну изъ миссій искусства такъ, что оно стремится дать человѣку максимумъ переживаній при минимумѣ затраты энергіи организма, что оно стремится къ тому, чтобы человѣку стали доступны величайшія, глубочайшія переживанія, въ ритмической координаціи теряющія свою окраску страданія, свойственную всѣмъ сильнымъ ощущеніямъ—то это надо необходимо пополнить еще тѣмъ, что искусство стремится и къ вѣчному расширенію этой области «ритмизированныхъ» переживаній, что оно, подчиняясь Ритму организма и тѣмъ давая осуществленіе Ритма въ себѣ, въ то-же время стремится и организмъ приспособить къ воспріятію максимальнаго комплекса переживаній, «дать наибольшее переживаніе при наименьшихъ затратахъ».

Леонидъ Сабанѣевъ.
